د. محمد ابراهيم الحاج صالح

محمود درويش بين الزعتر والصبّار

دراسات نقدية



الإشراف الفني زهير الحمو

د. محمّد ابراهيم الحاج صالح

محمود درويش بَينَ الزَّعتر وَالصَّبَّار

دِراسَة نقدِيَّة

منشـــورات وزارة الثقـــافة
في الجمهورية العربية السورية
دمشق ١٩٩٩

محمود درويش بين الزعتر والصبار : دراسة نقدية / محمد ابراهيم الحاج صالح . - دمشق : وزارة الثقافة ، ١٩٩٩ . - ٢٢٤ص ؛ ٢٤ سم .

١ - ٨١١,٩٥٦٤٠٠٩ ح ا ج م ٢- العنوان ٣- الحاج صالح
مكتبة الأسد

الايداع القانوني : ع - ١٧٤١ / ١٠ / ١٩٩٩

استهلال

برأينا ؛ على الدارس لشعر محمود درويش الإحاطة بالإتساع الثقافي الذي يتمتع به الدرويش ، وعليه أن يعرف أن سيرته الشخصية والشعرية المندمجة بسيرة جمعية ، ذات أبعاد نفسية عميقة ، يشكل : الغياب ، والافتقاد ، وتشظي الذات ، والتردد بين يقين رسولي ثوري وبين يأس وجودي ؛ ثيماتها الأساسية . وعليه أيضاً معرفة ومراجعة الأساطير ؛ أساطير كنعان وسومر وبابل والإغريق ومصر الفرعونية ، والعهد القديم ، والقرآن ، والإرث اللغوي العربي خصيصاً الشعر منه ، فالدرويش مثلا يرى في أبي الطيب المتنبي جداً له (١).

في مرحلته الأولى ، حيث كان يعيش في الأرض المحتلة ، شكلت **الغنائية** أساس شعريته الأول ،فهي أي الغنائية اندمجت في تلك المرحلة مع رومانسية مُعذّبة لم يتح لها أن تأخذ مداها بوجود عامل الوعي الاجتماعي والقومي حين أطل درويش – وهو شاب – على المشهد المعقد المُحيط في ظلّ الاحتلال . وقد ظلّت الغنائية المستندة أساساً إلى ضمير المتكلم والحكي عن عذاباته سمة رئيسية في شعره على الدوام .

وفي مرحلة أرقى ، تلتْ خروجه من فلسطين ، تواشجت الغنائية مع السرد ، والقصّ ، وتعدّد الضمائر ، وصولاً إلى الملحمة في " أحمد الزعتر(٢) " وَ " مديح الظلّ العالي(٣) " .... وهي المرحلة التي غطّى فيها الخطاب الجهري للصوت القائل في جلّ القصائد على تنامي شعريته لصالح صراخ متألم سيتخافت لاحقاً إلى أن يصل إلى الصمت ، صمت البحر الزاخر بكلّ أنواع الكلام لكنّه لا يصرخ ، بله لا ينطق ؛

مثال ذلك القصيدة الخاتمة لديوانه لماذا تركت الحصان وحيداً : " عندما يبتعد (٤)" . وهي أيضاً مرحلة وسيطة بين إرادة ثورية تريد التغيير والفعل ؛ لكن ... يغلقها أسىً وبذور يأس قادم ، وبين الأفق الإنساني المتعاظم الذي سيكرّس لاحقاً ابتداءً من ديوانه " هي أغنية (٥) " .... ومن ذلك الخطاب الجهري وجد مهاجموه ثغرة ربط شعره بالسياسة بمعناها الضّحل .

وغنائية الدرويش لا " تتمثل في إشاعة لون من ألوّان النشاط العاطفي الوجداني للعبارة في استقرار الأنا ، وتغنّيها بلحظةٍ ما ، أو بوصف ما ،أو بمشهد ما أو ركونها إلى لهجة شعرية شجيّة أو بهيجة فهذه الأشياء لا تتبثق في شعر درويش بهذا المعنى الذي توهمه بعضهم في "ميسمه الغنائي " (٦) . وفعلا ، فغنائية درويش ، هي غنائية المأساة باستغراقها الزمنيّ الطويل ، هي غنائية بلا فرح ولا شجن يستغرق اللحظة الواحدة لفردٍ متوحّدٍ وحيد ، وإنّما يأتي فرحها أو شجنها كقناع يخفي خلفه حزناً مقيماً ودفقاً يائساً لا ينضب ، رغم الإرادة الصلبة ! في احمد الزعتر مثلاً ورغم الامتداد النفسي السردي الطويل لاحقاً . وهي غنائية تصل حدّ الإنشاد المفتوح على حقول دلالية لا يرتقيها إلا الإنشاد الدراميّ ذو العلاقة بالأسئلة الوجودية ، وبالأفق الإنساني الذي يأخذ بالاتساع . في " مديح الظل العالي " (٧) مثلا :

هلْ كان من حقّي النزول من
البنفسج والتوهّج في دمايْ ؟
هلْ كان من حقي عليك الموت
فيك

لكي تصيري مريماً

وأصير نايْ

هلْ كان من حقي الدفاع عن

الأغاني

وهي تلجأ من زنازين الشعوب

إلى خطايْ ؟

هلْ كان لي أن أطمئنّ إلى رؤايْ

وأن أصدّق أن لي قمراً تكوّره

يدايْ ؟

صدقت ما صدقت ، لكنّي

سأمشي خطايْ

وفي مرحلته الشعرية الأخيرة سيلبث محمود درويش عند أفق إنسانيّ مفتوح ، فمن موضوع محلّي ، بلْ يومي وعادي ؛ حيث التربة الأولى للقصيدة سيجد الأوّاليّة (٨) التي ترفع العادي واليومي والمحلّي إلى مصاف الأبعاد الإنسانية الكونية ، ففي " لماذا تركت الحصان وحيداً " حيث السيرة ؛ سيرة : الفرد ، والجمع ، والأماكن ، والتاريخ .

تنشأ ، مثلاً ، قصيدة " هلين ياله من مطر (٩) " من حدث بسيط عادي مألوف ؛ من التقاء غريبين ، غريب وغريبة ، ولأن الديوان ديوان سيرة شخصية كما يصرّح الشاعر فإننا سنحيل الصوت الشعري في القصيدة إلى الشاعر نفسه : ثمة مطر ومساء قادم والغريب يدفعه المساء إلى التفكر بغربته ، فيبتكر حديثاً مع بائعة الخبز ، ليخلق حواراً بين الأنا / والآخر ، هروباً من الوحدة . هذه هي حدّوثة القصيدة ، لكن إذا

نظرنا في النص عميقاً لبستنا حالة الغربة التي يحس بها كل غريب . وسيعتلي النص آفاقاً إنسانية ، وسيستدعي اسم هيلين في النص اسم هوميروس والإلياذة والأوديسة وأوليس الذي جاب البحار ضائعاً ، مما يدفعنا إلى محاولة البحث عن نقطة الإلتقاء بين أوليس التاريخ ؛ أوليس الإغريق ، وأوليس غريب ضائع يجوس هاهنا ، في هذا الزمن ؛ زمن كتابة القصيدة :

مطرٌ فوق سقف الجفاف ،
الجفاف المذهّب في أيقونات الكنائس ،
ـــ كم تبعد الأرض عنّي ؟
وكم يبعد الحبّ عنكِ ؟
يقول الغريب لبائعة الخبز ، هيلين ،
في شارع ضيّقٍ مثل جوربها ،
ـــ ليس أكثر من لفظة ... ومطر ...

....

ويقول الغريب لهيلين : كنت أحارب
في خندقيك ، ولم تبرأي من دمي
الأسيوي . ولن تبرأي من دمٍ
مبهم في شرايين وردكِ . هيلين !
كم كان أغريق ذاك الزمان قساةً ،
وكم كان " أوليس " وحشاً يحب السفر
باحثاً عن خرافته في السفر

ونحن سندرس ـ تطبيقياً ـ في هذا الكتاب خمس قصائد من قصائد محمود درويش ، أول هذه القصائد هي " أحمد الزعتر " من ديوانه أعراس الصادر عام ١٩٧٧ ، أي في مرحلته الثورية سياسياً ، الملحمية شعرياً . هي إذن قصيدة ملحمية تتداخل فيها الجمل الشعرية القصيرة ذات الإيقاع السريع ــ السمة المميزة لأسلوبه قبل قصيدة : سرحان يشرب القهوة في الكافيتيريا ــ بالسرد ذي الجمل الأطول الذي يفتح على القصّ ، والحكي ، والدراما ، وصولاً إلى الجو الملحمي .

ولأن الدراما والملحمة تتطلبان تعدداً في الضمائر ، كما تتطلب الدراما المسرحية و السينمائية تعدداً في الشخصيات ، فإننا سنجد في " أحمد الزعتر " غابة من الضمائر التي تحيل إلى حقول دلالية واسعة ، يمكننا قسمتها في ثلاثة مجاميع .

المجموعة الأولى تضم الثنائيات : الأنا / ألهو ، الأنا / الأنتَ ، الأنا / الأنتِ ، الأنا / ألهي ــ حيث القاسم المشترك هو : الأنا ــ في وحدة ليس فيها إيحاء التضاد . وستكون الهو ، والأنتَ ، والأنتِ ، والهي ، ضمائر تنحو والكلمات الملتصقة بها نحو الأنا الشعرية في وحدةٍ واحدة . فالهو والأنتَ يشيران إلى أحمد بطل الملحمة المتوحد بالأنا الشعرية . والهي والأنتِ تحدّدان ثنائية الأرض / المرأة المقدستين من قبل الأنا الشعرية ، والمتوحدتين ربما لأوّل مرّة في شعر محمود درويش بجسدِ ذكرٍ هو جسد أحمد .

المجموعة الثانية تضم الثنائية الضديّة : الأنا / الأنتم ، الهو / الأنتم ، الهي / الأنتم ، حيث تحدّد " الأنتم " ضمائر عائدة لجماعة مُتهمة أغلب

الأحيان ذات وطأة على : الأنا / أحمد ، والهي / الأرض / المرأة . وفي أحيان أقل تعود ضمائر " الأنتم " إلى جماعة ترغب الأنا الشعرية في إنقاذها .

المجموعة الثالثة : تأتي متأخرة في زمن القصيدة ، بعد أن تنتهي مرحلة الضياع والتشتت ، تأتي حين يلم أحمد ذاته ويمتلك وعيه ، وهي تشير إلى ضمائر " النحن " .. كأننا " نحن " ندخل إلى المسرح بسبب امتلاء أحمد وعياً وقراراً بالمقاومة ، ورغم ذلك فضمائر النحن ترتبط بجوٍّ يعبق برائحة الموت : "***سيجرفنا زحام الموت*** ... " . أو بالاحتمال الارتيابي الذي يعلل توقع نتيجةٍ لتضحية أحمد " ***لنصاب بالوطن البسيط . وباحتمال الياسمين*** " .ومما هو لافتٌ ، غلبة الأفعال المضارعة في القصيدة على الأفعال الماضية ، فالأفعال الماضية بما فيها الأفعال الناقصة تعدُّ ٦١ فعلا ، بينما تعدُّ الأفعال المضارعة ١٤١ فعلاً بما فيها أفعال الأمر ؛ وهي أفعالٌ " مضارعة " لأنها تتوقع أن يعمل المأمورَ بفعل الأمر ما يطلب منه في اللحظة التالية ، أو ما يليها ، وبما فيها أيضاً الأفعال المضارعة التي دخل عليها " سين الاستقبال " . وبذلك تكوّن الأفعال الماضية ٣٠% من مجموع الأفعال ، بينما تكوّن، الأفعال المضارعة ٧٠% من مجموع الأفعال .

الأفعال الماضية تتعلق بأزمان التشتت ، والضياع ، وانعدام وعي الذات ؛ أزمان كان أحمد بطل القصيدة / الملحمة لا يعي هويته ولا يمتلك رؤيته . أما الأفعال المضارعة وما في حكمها فتتعلق بمعرفة أحمد لنفسه ووعيه لذاته ورسمه لحلمه ، وشروعه بالمقاومة ، وستبقى صيغة المضارعة قائمة حتى بعد أن يموت أحمد ويصبح موته في الماضي .

وستلعب الصيغة الآتية بالفعل الماضي : "***وجدت نفسي قرب نفسي***" وَ "***وجدت نفسي ملء نفسي***" دور التحول الزمني نحو الأفعال المضارعة ، ليس بالتجاور المكاني في السياق ، وإنما في التجاور في الزمن غير الخطّي . ولأن الزمن في القصيدة ليس زمناً مستقيماً خطياً ذاهباً من الماضي نحو المستقبل ، فإننا سنلاحظ أفعالاً ماضية تندس في زمن متقدم ، لكنها أبداً تظل على صلة مع ما ذهب في الماضي من تاريخ ، أو أساطير ، أو ماضٍ من حياة أحمد ، أو من حياة الصوت الشعري أو من سيرة الجماعة الذين يمثلون شعب أحمد .

وفي القصيدة أيضاً غلبة لأسماء الفاعل على أسماء المفعول ، إذ نلتقي بـ ٢٦ اسم فاعل ، وبـ ١٥ اسم مفعول ، مما يشير إلى اتجاه في النص ينحو نحو الفاعلية والاختراق ، بدلاً من العطالة وتلقي الفعل . وفي هذا قلبٌ للتوقع ، إذ كنا نتوقع أنّ : موت أحمد ، وسقوط تل الزعتر ، اللذان يمثلان التربة الخام لنسيج القصيدة واقعياً واستعارياً ، وكذلك الإحساس العام في القصيدة الذي يرسم جوّاً من الحصار الخانق واقتراب الموت من الجموع وليس من أحمد فقط ؛ كنّا نتوقع بعد كل هذا أن تأتي الغلبة لاسم المفعول انسجاماً مع الانكسار والفعل الآتي من الخارج ، لكن الإرادة والتفاؤل المفتعل ، أو غير المفتعل ، عدّلا الميل إلى جهة أخرى ، إلى جهة أسماء الفاعل ، رغبة واستجلاباً وتمنياً للفاعلية .

وإذ تتبعنا الزمان والمكان في القصيدة ؛ وهما المفهومان النظريان اللذان لا ينفصمان ، فإننا سنجد في موضوعة المكان ، أمكنة قارّة ثابتة ، وأمكنة عابرة غير ثابتة . فالأرصفة ، والعربات ، والزنازين ، وتل الزعتر ، والخندق ، وبردى الهارب ، والنيل الطارد ، و" عشّة "

الصفيح ، والطرق الفارّة ، والمنفى ، والمكاتب . والمطار ، كلّها عناصر مكانيّة عابرة ، زائلة ، قلقة ، وغير ثابتة ، وهي العناصر التي تحيط بأحمد وتشكل حيّزه الجغرافي والمكاني في أزمان الشتات والحصار . أما البلاد ، والمحيط ، والخليج ، والمدينة ، والعواصم ، والكون ، وروما ، وحيفا ، والكرمل ، والمنزل ، والخريطة ، والأرض ، وطروادة ، ومسّادة ، ودمشق ، والحجاز ، والجبال ، والسفوح ، والمعبد ... فهي الأمكنة القارّة الراسخة في القصيدة ؛ إنْ في الواقع الماثل ، أو في التاريخ ، وهي تردُ في السياق بمداليل ؛ التآمر ضدّ أحمد

تركت شوارعها المدينة

وأتت إليه

لتقتله (١٠)

أو ترد على محمل الرغبة الحلمية والتمنّي في أن ينالها أحمد أو يمتلكها

وحيفا من هنا بدأتْ

وأحمد سلّم الكرمل (١١)

أو ترد كمثال رمزي يرفض الصوت الشعري تمثّله لأن الزمن تغيّر ولأن الجغرافيا غير الجغرافيا :

لا طروادة بيتي

ولا مسّادة وقتي (١٢)

إذن من الثابت والمتحوّل في المكان والجغرافيا ينشأ جدلٌ " درامي " مكانيٌّ آخر يسير في قلب الجدل الدرامي السردي . وسنجد في موضوعة الزمان تنوعاً ؛ من الدقائق وقت ولادة أحمد : "***لمْ تلده أمّه***

إلاّ دقائق في إناء الموز وانسحبت ... " ، إلى العشرين سنة من الأسئلة في زمن الشتات والضياع : ***" عشرين عاماً كلن يسأل ، عشرين عاماً كان يرحلْ*** " ، ثم " الأبد " : السرمد الزمنيّ اللائق بالآلهة حين يصلب أحمد على صليب عذابه واستشهاده :

لا تسرقوه من الأبد

لا تبعثروه على الصليب

فهو الخريطة والجسد

وهو اشتعال العندليب (١٣)

وسيوحي لنا التنوع في الزمن بفتح باب السرد والحِراك على وسعه ، وسندخل من باب المكان إلى التاريخ " الزمن " عبر المدن ذات البعد الرمزي في التاريخ : روما ، طروادة ، مسّادة ، دمشق ... وسنلتقي أيضاً بالصراع الأسلوبي بين ثبات الجملة الإسمية في الزمن وإعطائها يقيناً ثابتاً لا يحدّه زمن ، وبين حركة الفعل التي تتضمن معنى الارتياب والشك واللايقين ونسبية الزمن ، في علاقة تمور بالجدل .

وسيلفت انتباهنا الصراع بين دلالات الظلمة ودلالات النور باعتبارهما دوالٍّ على الزمن ، ففي التركيب اللغوي " ليل الزنازين الشقيقة " تجاور لمفردة " الليل " مع مفردة " الزنازين " ، وهو ما يعيدنا إلى استرجاع الثيمات الأولية في الأسطورة ، إذ الليل رمز لثيمة الموت ، والزنازين رمزٌ لثيمة القبر . وقريب من هذا سنجده في الصورة الرومانسية الغنائية "***لكن كلّما جاء المساء امتصني جرس بعيد*** " . أمّا ثيمات الحياة والتجدّد فلها علاقة ، وعلى الدوام ، بالنور وبالزراعة : "

وهو يوم الشمس والزنبق " . "وهو اندلاع ظهيرة حاسم في يوم حرّية " . "اذهب عميقاً في دمي . اذهب براعم " . " فاذهب بعيداً في الغمام وفي الزراعة " .

القصائد الأربع الأخرى التي سندرسها هي : أبد الصبّار ، كم مرّة ينتهي أمرنا ، أطوار أنات ، عندما يبتعد . وهي جميعاً من مجموعته الشعرية " لماذا تركت الحصان وحيداً " . وهي المجموعة التي قال عنها الناقد صبحي حديدي " في هذه المجموعة ، الجديدة على المشهد الشعري العربي بأسره ، يذهب محمود درويش نحو السيرة : سيرة المكان حين تحتويه الجغرافيا لكي ينبسط في التاريخ ، وسيرة مواقع المكان حين تنقلب إلى محطات للجسد وعلامات للروح ، وتصنع ـ بالتالي ــ صيغة ملحمية فريدة لسيرة ذاتية .. " (١٤) .

جاء اختيار القصائد الأربع متعمّداً على أساس أن ثلاثاً منها ؛ ترسم المعاني النفسية العميقة للافتقاد : افتقاد الأرض ، والبيت ، والأهل ، وملاعب الطفولة ... كما ترسم المعاني النفسية للحضور : حضور الألم الدائم المُقيم ، والحفر الشجي في الذاكرة لاستخراج مخزونها إلى العلن . بينما ترسم القصيدة الرابعة وهي " أطوار أنات " المعاني ذاتها ، ولكن بتصعيدها لجعلها تشمل جغرافيا أوسع . فبدلاً من البيت والبئر وحقل الشعير وشجيرات التين والنافذة التي نُسيت مفتوحة ؛ وهي عناصر ترد في القصائد الثلاث . نرتقي إلى الجغرافيا الواسعة ؛ إلى سوريا وأرض الرافدين ، وبدلا من أن يكون الألم فردياً والكلمات محالة إلى ضمير مفرد متكلم ، نرتقي إلى ألم افتقاد أنات " ربّة الحب

والزراعة " حيث الألم جمعيّ والكلمات محالة إلى ضمير الجمع رفقة مع ضمير الفرد المتكلم .

في القصائد الثلاث نقرأ سيرة للتاريخ ــ التاريخ الأقرب ــ أمّا في " أطوار أنات " فنقرأ الأسطورة التي تتماسّ مع التاريخ في نهايتها المحوّرة والمحوّلة عن نصّها الأصلي ، حيث تتخلى أنات عن تجددها السنوي ورعايتها للحب والزراعة في بلاد الرافدين وسورية ، مغويّة من نجم يسطع في بلاد الإغريق . وسيكون زمن السرد ؛ زمن الحدث في القصيدتين : أبد الصبار ، كم ينتهي أمرنا . محدّداً بأيام أو أشهر بعد انتهاء حرب الـ ٤٨ . أما زمن الحدث في " أطوار أنات " فيبدو أكثر امتداداً ، وكأنه زمن أبدي ، لا تحدّه الـ ٤٨ ، ولا تلوح له نهاية ما ، وفيه دمجٌ للزمن التاريخي والزمن الأسطوري .

وفي الحقيقة سيكون عزل هذه القصائد الأربع عن محيطها في الديوان " لماذا تركت الحصان وحيداً " فيه بعض التعسف ، إذ ترتبط هذه القصائد الأربعة بالجو الملحميّ المأساوي في الديوان ، وعزلها كل واحدة على حدة لن يوحي بذاك الجو الملحمي تماماً . وإذا كانت " احمد الزعتر " ملحمة مكتملة في قصيدة واحدة ، فإن الملحمة تتوزع في " لماذا تركت الحصان وحيداً " توزيعاً لن يجعل القصيدة الواحدة ملحمة بحدّ ذاتها ، وإنما هي قطعة فسيفساء ؛ من تجاورها مع القطع الأخرى تتخلق الملحمة .

ولأن ديوان " لماذا تركت الحصان وحيداً " سيرة شخصية / جمعية ، ولأن القصائد الأربع هي كذلك ، فمن المفيد عرض هذا الديوان لإبراز

السدو الذي نُسجتْ عليه هذه القصائد . فالديوان يُفتتح بقصيدة " أرى شبحي قادماً من بعيد ...(١٥) " حيث يحدّد العنوان جزءاً " شبحاً " منفصماً من الأنا الشعرية يأتي متقدّماً من البعيد ، ومفردة " بعيد " هنا تشير إلى تدفق الذاكرة من الماضي إلى الحاضر ، حاضر القول الشعري ، وتتكرّر في هذه القصيدة الصيغة اللغوية التي يروّسها الفعل المضارع " أطلّ " "*أطلّ . كشرفة بيت ، على ما أريد ، أطلّ على نورس وعلى شاحنات جنود ، تغير أشجار المكان ... أطلّ على موكب الأنبياء القدامى ... أطلّ على صورتي وهي تهرب من نفسها ... أطلّ ... وأطلّ* . هي إذن إطلالة من الحاضر على الماضي ؛ على الذاكرة ، كأنما الصوت الشعري يتبوّأ موقعاً عالياً ، موقع إله يستدعي من الذاكرة أو من لوح محفوظ ما يريد استذكاره . ومن هذه الإطلالة الماتحة من الذاكرة ، ومن التاريخ ، ومن مواقع المكان ، ومن الأسطورة ، ندخل إلى فنّ السيرة .

ينقسم هذا الديوان إلى ستّة أبواب . أوّل هذه الأبواب : " أيقونات من بلور المكان " وسنرى ضمن هذا الباب قصائد تندرج فعلاً تحت دلالة هذا العنوان ، وسنحس كأنّ مكاناً تشظى ، وتكسّر كما تتكسر مزهرية أثيرة أو مرآة ، وما القصائد المندرجة تحت هذا العنوان إلا كسيرات عزيزة على الصوت الشعري من كِسَر ذاك المكان ؛ يتمرأى فيها على طفولته ، ويحملها كتميمة أو تعويذة مخفية في طيّات الذاكرة يستخرجها ساعة يريد ويطلّ عليها عندما يريد . ولأن ثمة سيرة للمكان تكتب في الديوان ، فإن حميمية القصائد ترتسم في حنين جارف إلى المكان الذي تكتب سيرته موازية لسيرة الأنا الشعرية :

ـ هل تعرف البيت ، يا ولدي ؟

ـ مثلما أعرف الدرب أعرفه :

ياسمين يطوّق بوابة حديد
ودعسات ضوء على الدرج الحجري
وعباد شمس يحدّق فيما وراء المكان
ونحلّ أليف يعدّ الفطور لجدّي
على طبق الخيزران ،
وفي باحة البيت بئرٌ وصفصافة وحصان

وخلف السياج غدٌ يتصفح أوراقنا ... (١٦)

المكان الذي تكتب سيرته ضمن سيرة الفرد يكتسي تصوّره الحاضر ؛ حاضر كتابة النصّ ، من ذاكرة لا تنسى ، ولأن الذاكرة لا تنسى ، ولأن الاقتلاع طال الإنسان الفرد وطال كذلك الجماعة ، فإننا سنحس كما لو أن الأرض اقتلعت هي أيضاً ، وأخذت من مكانها :

لمْ تكن للمكان مساميرٌ أقوى من الزنزلخت
عندما جاءت الشاحنات من البحر . كنّا
نهيّء وجْبة أبقارنا في حظائرها ، ونرتب
أيامنا في خزائن من شغلنا اليدوي
ونخطب ودّ الحصان ، ونومىء
للنجمة الشاردة (١٧) .

ثاني الأبواب هو : فضاء هابيل . حيث تتنوع الانكسارات النفسية ، وتطلّ الأسئلة الوجودية . فمن الغربة في عود اسماعيل :

والأنبياء هنا أيضاً يعبرون

وينصتون لصوت اسماعيل ينشد : يا غريب ،

أنا الغريب ، وأنت مثلي يا غريب الدار ،

عُدْ ... (١٨)

إلى إيحاء عميق من أسطورة الغراب الذي علّم الإنسان الأول كيف يخفي جريمته ، جريمة قتل أخ لأخيه ؛ في أسطورة قابيل وهابيل :

أنت متّهم بما فينا . وهذا أوّل

الدم من سلالتنا أمامك ، فابتَعِدْ

عن دار قابيل الجديد ،

مثلما ابتعد السراب

عن حبر ريشك يا غراب ... (١٩)

بين الغريب في عود إسماعيل ، وأول جريمة بشرية في حبر الغراب ، تنتشر في قصائد هذا الباب الظواهر النفسية في السيرة : من خوفٍ ، وفجيعةٍ ، وحيرةٍ ، وانفصامٍ ، وملاحقةٍ ... وحشو كلّ هذا الفضاء الشعري يظلّ المكان هو الحاضر الأكبر :

أعرف البيت من خصلة المريمية . أولى

النوافذ تجنح نحو الفراشات .

أعرف البيت من خفقان المناديل . أولى

الحمامات تبكي على كتفي ... (٢٠) .

ثالث الأبواب : فوضى على باب القيامة . سنجد خلف هذا الباب انقلاباً للمفاهيم والقيم ، وتحاوراً من الأسطورة ، وتحويراً لها ، وتخليق أساطير ؛ إذ تُنتج النصوصُ للأساطير نهايات إنسانية واقعية ، على العكس من الأساطير الأصلية التي تنتهي نهايات إعجازية مرمّزة . ففي قصيدة " أطوار أنات " كما نوهنا سابقاً ، تحويرٌ للأسطورة الأصلية ، فيجعل الصوت الشعري من أنات ربّة خائنة تتخلى عن عُبّادها وترتحل خلف مراكب الإغريق ، تاركة دورة التجدد الزراعي والحب بلا ربة تعيد الربيع في كل سنة وتمنح الحب . وفي " مصرع العنقاء " التي تعوّدنا عليها ـ العنقاء ـ في الأسطورة ، تجمع القشّ لعشها طوال السنة وعندما يكتمل ، تحترق هي وعشها ، ثم تتخلق من جديد من الرماد ، ومن جديد تعاود المحاولة ذاتها ؛ تبني العشّ . تحترق . وتتخلق مرّة أخرى ، بينما في القصيدة لا احتراق للعنقاء ، بل من يحترق هم البشر ، أمّا العنقاء فتسقط منطفئة في الماء ـــ لا حظ الوقوع في الماء يعني الانطفاء والغرق ويعني الحالة الضدّ للاحتراق ـــ وعلى الضدّ أيضاً من العنقاء الأسطورية التي تبعث على الرهبة عند التفكير فيها ؛ عنقاء القصيدة شديدة الضعف إلىَ الحدّ الذي تسقط فيه مضرّجة بدماها في الماء على مقربة من خيمة الصياد ؛ دلالة على اصطيادها كأي طير !!

كان شيءٌ يشبه العنقاء

يبكي دامياً ،

قبل أن يسقط في الماء ،

على مقربة من خيمة الصياد ... (٢١)

وفي هـذا تحوير للأسطورة وإنتاج مغـاير لـها ، هنـاك فـي الأسـطورة الأصلية يمثّل الاحتراق جوهر الدلالة ، بينما في القصيدة يمثّل الانطفـاء الجوهر المضادّ ، هناك في الأصل موتٌ وحياةٌ تتجدد من المـوت ، أمّـا هنا فالعنقاء مجرّد طير تسقطه بندقيـة صيـاد يُخيِّم قـرب المـاء ... ولأن الأمر هكذا ، أي لا تجدّد للحياة من الموت ، فـإن الصـوت الشـعري فـي نـهاية القصيدة يقول بمرارة : ما نفع انتظاري ؟! .

وفي " تعاليم حورية " ــ واسم حورية يطابق اسم أم الشاعر ــ نـرى أمّـاً لا تنتمي إلى الدلالة الأبدية ، التي تفيض حبا وعطـاءً فقط ! وإنّمـا نجـد أمّاً فيها كلّ ما في المرأة من الحنان إلى الجفاء والقسوة . من :

..... وكان يكفي أن أداعب غصن
دالية على عجل ... لتدرك أن كأس نبيذي
امتلأت . ويكفي أن أنام مبكراً لترى
منامي واضحاً فتطيل ليلتها لتحرسه .. (٢٢)

ومن قولها له :

... تزوّج أية امرأة من
الغرباء ، أجمل من بنات الحيّ . لكن ، لا
تصدّق أية امرأة سواي . ولا تصدّق
ذكرياتك دائماً . لا تحترق لتضيء أمّك
تلك مهنتها الجميلة .. (٢٣)

هذه حالات الأم التي نعرفها جيداً في كتب التربية وفي الدين ، لكن أمّا لأنا الشعرية في هذه السيرة لها دلالات وحالات أخرى ، لا يخجل الصوت الشعري من قولها ، وهي حالات جافية لأمّ قاسية :

... هل تتذكرين

طريق هجرتنا إلى لبنان ، حيث نسيتني

ونسيت كيس الخبز .. (٢٤)

وحقاً .... تدلّ القصائد في هذا الباب على فوضى وانقلاب في التوقع والتصوّر عند باب القيامة ؟! حيث يتوقع المتلقي عنده انتظاماً إلهيّاً وحقائق تمشي على رجليها لا على رأسها !!! .

الباب الرابع " غرفة للكلام مع النفس " : مختبر للتفاعل بين المونولوج باعتباره شرفة مفتوحة على كوامن النفس ؛ منها يلقى الكلام على الذات . وبين الديالوج باعتباره مساحة التماس بين شحنتين وهيئتين وهويتين في أجواء نفسية مشحونة بالكلام ، وبمحتويات النفس والتفكير ، كما يوحي العنوان : غرفة للكلام مع النفس . ففي قصيدة " تدابير شعرية " ولأن المونولوج لغة اعتراف ومكاشفة مع النفس المنقسمة الفصاميةِ ؛ حيث يخاطب جزءُ المتكلم جزءه الآخر أو أجزاءه الأخرى . تقول القصيدة :

القصيدة بين يديّ ، في وسعها

أن تدير شؤون الأساطير ،

بالعمل اليدوي ، ولكنني

مذ وجدت القصيدة ، شرّدت نفسي

وسألتها

من أنا

من أنا ؟ . (٢٥)

ومن قصيدة " روميات أبي فراس الحمداني " يتواضح المونولوج البحْتُ المستند إلى ضمير المفرد ، منتقلاً أحياناً إلى الاستناد إلى ضمير الجمع " نا " كأن جمعاً داخلياً موحداً ينصت إلى الصوت الشعري وهو يقول الكلام ، ثم قافزاً إلى الديالوج عندما تضيق النفس بمناجاتها :

...... ثمة أهل يزوروننا

غداً في خميس الزيارات . ثمّة ظلٌّ

لنا في الممر . وشمس لنا في سلال

الفواكه . ثمّة أمٌّ تعاتب سجاننا :

لماذا أرقت على العشب قهوتنا

يا شقي ؟

....

زنزانتي

اتسعت سنتيمتراً لصوت الحمامة : طيري

إلى حلب ، يا حمامة ، طيري بروميتي

واحملي لابن عمّي سلامي ! ... (٢٦)

وفي قصيدة " من سماء إلى أختها ... " مونولوج " جماعي " (٢٧) ينشد لإسماع الجمع نفسه ، ولإسماع متلقي أو متلقين متخيّلين ، كأنه

إنشاد يؤدّى على مسرح ويحكي حكاية الجماعة . وبذلك يختلط المونولوج والديالوج في وحدة لا يتميّز أحدها عن الآخر :

...... وتركنا طفولتنا للفراشة ، حين تركنا

على الدرجات قليلاً من الزيت ، لكننا

نسينا تحيّة نعناعنا حولنا ، ونسينا

السلام السريع على غدنا بعدنا ....

كان حبر الظهيرة أبيض ، لولا ... (٢٨)

وكمثالٍ على الديالوج الصريح نسوق من " الدوري كما هو " :

لك ما ليس لي : الزرقة أنثاك

ومأواك رجوع الريح للريح ،

فحلق ! مثلما تعطس في الروح

للروح ، وصفق للنهارات التي ينسجها

ريشك واهجرني إذا شئت

فبيتي ، ككلامي ، ضيّق . .. (٢٩)

أليس في كل هذا كلامٌ للنفس وإن قيل للآخر ؛ كلامٌ للنفس في ضيقها ، وحزنها ، وحيرتها . ألا يستلزم كلام كهذا جوّاً يتبادل فيه المونولوج والديالوج المواقع في كلّ لحظة ؟ ألا يليق العنوان : " غرفة للكلام مع النفس " بكلامٍ كهذا ، وكأن الأنا الشعرية دخلت غرفة وأغلقت نوافذها وبابها لتخلو بنفسها ولتحدّد الإجابة على السؤال الملحّ : من أنا ؟ . يقول

محمود درويش عن مرحلته الشعرية بعد خروجه من بيروت "فالذات فيّ أو الفرد فيّ أوجد غرفة للإصغاء إلى أسئلته وإلى حواره مع ذاته ؛ فيصبح الصوت أعمق وأكثر خفوتاً .. والشعر لا يتحمّل الصراخ . تعلّمت أن الشعر لا يتحمّل الصراخ .. (٣٠) .

الباب الخامس " مطرٌ على برج الكنيسة " وهو بابٌ مكرّسٌ للحبّ . ومن إيحاء العنوان نتوقّع لحظات حبّ رومانسية ، لكنها رومانسية محمود درويش التي تكاد لاتتعرّف على نفسها ، فهو قادرٌ على عجن أقسى عذابات الإنسان وأحاسيس اغترابه ، وأوسع المعلومات المعرفية ، وأعمق رموز الأسطورة ؛ مع كلام رومانسي كأنه " مطر على برج الكنيسة " . كل قصائدهذا الباب تحتوي على لحظةٍ مشحونة يتماسّ فيها رجلٌ غريب بأنثى ، ولنا أن نتصور الشرارة المنطلقة من التقاء غريب يفيض منه الافتقاد لكلّ شيء : الوطن ، ثبات الروح ، المنزل ، المرأة ... غريبٌ محرومٌ نفسيا ، وأيضا جسديا ؛ لأن الجسد لا يُشبع رغبته في جوٍّ من القلق ، والحيرة ، والتردد ، والتشتت ، والحرمان من قدم ثابتة على أرضٍ تخصّه أو منزل . وبسبب كلّ ذلك أتت الضمائر أساساً في الثنائيتين :

أنا / هي ، هو / هي . وثمة أيضاً حبّ إنساني عميق الإيحاءات ، لكنه عابرٌ ؛ وهل يستطيع الغريب إلا حباً عابراً ؟ بلْ ويمدّ الشبق رأسه ولسانه ، متكلّماً ، مبرزاً ذاته ، لأن الحبّ العابر مهما كان عمقه الإنساني ، فإن صنوه المرافق لن يكون حبّاً صوفياً ، أو رومانسياً ، أو عذرياً ؛ بلْ سيكون الشبق . وسيلعب الشبق في هذه القصائد دوراً مثيراً لكوامن الكبت النفسي في نفس الصوت الشعري ، وفي نفس المتلقي

أيضاً ، ليُضاف عنصر استثارة جديد في السيرة ، ففي " ليلٌ يفيض من الجسد " :

من أنا بعد عينين لوزيتين ؟ يقول الغريب

من أنا بعد منفاكَ فيّ ؟ تقول الغريبة .

إذن ، حسناً ، فلنكن حذرين لئلاّ

نحرك ملح البحار القديمة في جسد يتذكر ..

كانت تعيد له جسداً ساخناً ،

ويعيد لها جسداً ساخناً .

هكذا يترك العاشقان الغريبان حبّهما

*فوضوياً ، **كما يتركان ثيابهما الداخلية***

بين زهور الملاءات ... (٣١)

ويمكننا ، حتّى ، إحالة التركيب اللغوي " يتركان ثيابهما الداخلية بين زهور الملاءات " إلى تميمية " فتشيّة " (٣٢) مُسَبِّبَةٍ من انعدام الاستقرار في منزل ، وفي أسرة ؛ حيث تضرب عينَ ابن الأسرة في كلّ يوم الألبسة الداخلية لأفراد الأسرة ، وربّما لضيوفها أيضاً ، أما المشتت الرحّال فإن تميمية " فتشيّة " ما – قد لا تكون مرضية حتماً – ستظهر كتعبيرٍ عن افتقاد علامةٍ من علامات الافتقاد الأسري . وفي " للغجرية سماءٌ مدربة " ثمة إعادة لمناخ الرحيل الغجري ، وحرية التنقل ، وحرية السلوك المنفلت . لكنّ الغجرية امرأة ! والغريب يميع أمام امرأة رحّالة مثله . وأيضاً رغم العالم الوسيع المرسوم في القصيدة :

بين أيقاع ضربـات قدمـي المـرأة الغجريـة ، وبيـن الإحالـة إلى التـاريخ الحافل المديد : ..... *نعلو ونرقص حتى مغيب*

الغروب المُدمّى على قدميك . خيامك

جيتارة لخيول الغزاة القدامى تكرُّ

لتسطع أسطورة الأمكنة .. (٣٣)

فـإن الشـبق يزاحـم كثافـة الأفكـار والإحـالات النفسـية ، والتاريخيـة ، والأسطورية ، ليمد رأسه كأنما غصبا عن الأنـا الشـعرية ؛ كأنمـا الأنـا العليا المشغولة بعظائم الأمور ! تغفل ، فينبثق الشبق من المكبوت حلـوا حارّا : *ترتدين المكان كما ترتدين **سراويل من نار***

***على عجل** . لا وظيفة للأرض تحت يديك*

سوى الالتفات إلى أدوات الرحيل : خلاخيل

للماء . جيتارة للهواء ، وناي لتبتعد

الهند أكثر . يا غجرية لا تتركينا كما

يترك الجيش آثاره المحزنة ! .. (٣٤)

الباب السادس يحتوي على قصائد أربـع ، أولاهـا " شـهادة مـن برتولـت بريخت أمام محكمة عسكرية ١٩٦٧ " وهي مرافعة مـن صـوت واحـد يتقنّع قناع بريخت (٣٥) أمام محمكة ، ونحن نحسّ من الكلام المُقال في المرافعة كم للمحكمة وما تمثّله ، من وطأة شديدة على الصـوت المتكلّم ! وسيلفت انتباهنا ورود رسم عام ١٩٦٧ بالأرقام ضمن العنـوان ، ولنـا أن نتذكـر أن عـام ١٩٦٧ شـهد أكبر هزيمـة عربيـة . وستشـترك هـذه

القصيدة مع القصيدة الخاتمة للديوان" عندما يبتعد " بقاسم مشتركٍ ، هو : الثقل الرازح على صدر ونفس الصوت الشعري في كلا القصيدتين ، ففي " شهادة برتولت بريخت ... " نستعيد ؛ ونحن نقرأ النصّ ، المؤسسات اللاإنسانية التي تمحورت إبداعات " كافكا " حولها في رواياته وقصصه . وفي قصيدة " عندما يبتعد " يضيق صدرنا نحن المتلقين بالكلام الذي نحسه يكاد يتفجّر من صاحب الصوت الشعري ، لكنه لا يتفوّه بأية كلمة ، بل يظل مقيماً في صمته . هناك ؛ قناع بريخت لا يسكت ، وهو يسوق اتهاماً بعد اتهام للمحكمة وما تمثّله ، وهي اتهامات إنسانية مُحقة طبعاً ، أما في قصيدة " عندما يبتعد " فإن الصمت تحت الثقل الرازح للعدوّ يقوم مقام المرافعة الطويلة لقناع بريخت ...... المرارة المُتفقعة في مرافعة قناع بريخت ، يقابلها في " عندما يبتعد " صمتٌ مرارته أثقل من أن يعبّر عنها بكلام ؛ لذا كان الصمت أجدر على إبراز الحالة النفسية للصوت القائل . كما تشترك القصيدتان بأقصى وأقسى ما يمكن فعله من غاصبٍ لمغتَصبٍ ؛ ألا وهو سرقة العمر ! ففي " شهادة من .. بريخت " نقرأ :

لكن رعاياك يجرّون سماني خلفهم . مبتهجين
ويطلّون على قلبي ...
ويأتون إلى باحة بيتي ... هادئين
وينامون على غيمة نومي ... آمنين
ويقولون كلامي نفسه ،
بـــــــدلاً منّـــــــــي ،

....

ويعيدون منامي نفسه ،

بدلاً منّي ،

....

ويعيشون حياتي مثلما تعجبهم ،

بدلاً منّي ، .... (٣٦)

وفي " عندما يبتعد " نقرأ :

سلّم على بيتنا ياغريب

فناجين

قهوتنا لا تزال على حالها . هل تشمّ

أصابعنا فوقها ، هل تقول لبنتك ذات

الجديلة والحاجبين الكثيفين إن لها

صاحباً غائباً ،

يتمنّى زيارتها لا لشيء ....

ولكن ليدخل مرآتها ويرى سرّه :

كيف كانت تتابع من بعده عمره

بدلاً منه ؟ ... (٣٧)

وفي قصيدة " خلاف لغوي مع امرئ القيس " التي نظنّ أنها كانت الأجدر بأن تكون القصيدة الخاتمة للديوان ، لأنها تمثل أقصى حدود الكلل والتعب ، والانكسار ، وافتقاد كلّ شيء ، وخسارة كلّ شيء ، .... حتّى الاسم !!! ومن لا اسم له لا وجود له ، بل هو صفرٌ . حتّى الأشياء تُعرف هويتها بأسمائها ، فإذا قلنا " حجر " تخيلنا صورة الحجر

المحفوظة في الذهن ، فلو تخلى الحجر – من باب السخرية والفانتازيا – عن اسمه ، ماذا سيكون ؟ إنه ولا شيء . فكيف إذا كان من يتخلى عن اسمه هو الإنسان ؟!! . والقصيدة هي الأجدر بالخاتمة أيضاً لأنها تمثل إدانة للنفس الجمعية بأسلوب سخرية سوداء ، وإذا كانت السخرية الراقية أنبل أنواع الكتابة في السرد الروائي والقصصي ، فكيف بها إذا كانت في الشعر ؟

أغلقوا المشهد

تاركين لنا فسحة للرجوع إلى غيرنا

ناقصين . صعدنا على شاشة السينما

باسمين ، كما ينبغي أن نكون على

شاشة السينما ، وارتجلنا كلاماً أعدّ

لنا سلفاً ، آسفين على فرصة

الشهداء الأخيرة . ثم انحنينا نسلّم

أسماءنا للمشاة على الجانبين . وعدنا

إلى غدنا ناقصين .. (٣٨)

إذن ... في (أحمد الزعتر) كان للإرادوية – صنو الثورية وقريبتها – الاتجاه البيّن في ضغط الزمن ، وتحويله إلى موضوع يمكن الفعل فيه إرادياً . فثقل القرون الماضية من التخلف والفوات أريد له – ليس في الشعر فقط ، وإنما على خطّ موازٍ في الفكر والسياسة أيضاً – أن يُجتازَ ، وأن يُحرزَ التقدم والتحرير بإهمال الزمن ، وما مقولة حرق المراحل

ـ في السياسة ـ إلاّ رغبة أرادوية في امتلاك الزمن وعجنه وفق الرؤية ، مثل هذا حدث في أحمد الزعتر ؛ إذ صُنِع الزمن صنعاً إراديا ليخدم ما يريده الصوت الشعري ، ومن هنا جاء خطاب النبر المتعجّل في هذه القصيدة ؛ حتّى ما توقعه الصوت الشعري من مفعولٍ لتضحية أحمد ؛ يريد الصوت ألاّ يستغرق " زمناً ! " هو في حساب الصوت الشعري زمنٌ طويلٌ ! إذ يستخدم " سين الاستقبال " وهو حرفٌ لاستقبال القريب ؛ الأقرب من التسويف المؤجّل في : سوف . لتقويل أحمد صراخاً متألماً ، لكنه يمتلئ إرادة . ويقولّه أيضاً ما يريده أن يقول مستخدماً الفعل المضارع " وتقول " مما يعني فقدان الصبر لدى الصوت الشعري ونفاذ الوقت .. إنه ينفجر رغبة في اختصار الزمن وجعل اللحظة الراهنة واللحظة التي تليها مباشرة ؛ هما ، زمن الفعل : الفعل النحوي ، والفعل الإرادي : *يا أحمد المولود من حجرٍ وزعتر*

ستقول : لا

ستقول : لا

جلدي عباءة كلّ فلاح سيأتي من حقول التبغ

كي يلغي العواصم

وتقول : لا ..... (٣٩)

هكذا ، في مقطع صغير سترد الأفعال المضارعة والمستقبلة للمستقبل القريب ١٤ مرّة ، حاملة معها جملاً وصوراً في : الإلحاف الإراديّ للفعل المتوقع في كلّ لحظة ؛ الفعل الذي يختصر الزمن إلى : حاضرٍ متوتر متحفز ، ومستقبل قريب فاعلٍ ، ولا شيء آخر .

ستغيب هذه الإرادوية عند محمود درويش شيئاً فشيئاً ، متحولة إلى انكسار نفسي ، وتعبٍ ، ويأسٍ عميقٍ . وسيقول الدرويش ما لم يكن من الممكن قوله في مرحلة أحمد الزعتر أو مديح الظلّ العالي وما سبقهما : " من حقّ الشعر أن يعلن يأسه . أنا لا أعرف شعراً عظيماً وليد حالة انتصار . حتّى في التراث الإغريقي لا تهزنا مدائح النصر بقدر ما يهزّنا التضامن مع الضحايا .. (٤٠) " . وسنصل في " لماذا تركت الحصان وحيداً "إلى استخدامٍ للأسطورة مختمٍ أساساً لإبراز القنوط ، والخيبة ، ولوم الذات على تفكيرها الذي كانت فيه بعض الإرادة ، وكان فيه بعض التفاؤل :

..... كانت الحرب انتهت

ورماد قريتنا اختفى بسحابة سوداء لم

يولد عليها طائر الفينيق بعد ، كما

توقعنا ، ولن تنشف دماء الليل في

قمصان موتانا . ولم تطلع نباتات ، كما

يتوقع النسيان ، في خوذ الجنود .... (٤١)

وسيتطاول الزمن ليغيب الخطاب المتعجّل السابق ، وسنلتقي بأزمان متداخلة ، تحتلّ فيها الأفعال بصيغها الماضية والمضارعة والمستقبلية أماكن لا تسير على خطٍّ واحدٍ ، وسنفسر نحن هذا التداخل بسبب غياب الهدف الذي كان حاضراً في أيام الإرادة الثورية ! كان موجوداً في الحلم ، وفي المستقبل القريب . لكن الإرادة شيءٌ ، وسير التاريخ والزمن والدنيا شيءٌ آخر ، وسيصاب محمود درويش بالصدمة التي ستظهر لاحقاً في أشعاره وفي مقابلاته " التاريخ أحياناً عشوائي ،

وأحيانا ساخر ، ولكن ، ولا مرة ، التاريخ يكون عادلا "...(٤٢)
صدمة الانكسار هذه ستغيب الهدف ، وسيبدو الزمن في حال ذهاب
عشوائي ، وسيزوغ بصر الأنا الشعرية وهي تتابع عبث الزمن ،
وستنتظر الأنا الشعرية حتى من المستقبل إلى الماضي ، الأمر الذي ما
كان ليرد قبل هبوط خيمة اليأس :

ـ متى يا أبي ؟ " نعود "

ـ غدا ربما بعد يومين يا ابني !

وكان غد طائش يمضغ الريح

خلفها في ليالي الشتاء الطويلة .... (٤٣)

أخيرا سنلحظ مع إدوارد سعيد بدءا من " أحد عشر كوكبا (٤٤)" أن
شعر محمود درويش بات " ينطوي على نغمة الكلل ، وهبوط الروح ،
والتسليم بالقدر ، والتي تلتقط مؤشر الانحدار في أقدار فلسطين التي ـ
مثل الأندلس ـ هبطت من ذروة ثقافية كبرى إلى حضيض فظيع من
الفقد ، على صعيد الواقعة والاستعارة " ...... (٤٥) ونضيف نحن إن
اللهجة التثويرية التبشيرية ـ في مرحلتي الدرويش الأوليتين : بيروت ،
والأرض المحتلة ، ستتخافت شيئا فشيئا بدءا من " حصار لمدائح البحر
" ، لتصل في السيرة الذاتية " لماذا تركت الحصان وحيدا " إلى الهمس
المثقل بالأحزان ، حتى الخطاب الحواري سنحسه يقال بصوت خفيض
متعب ، إلى أن يصل التخافت إلى حد الصمت المطبق في القصيدة
الخاتمة " ..... عندما يبتعد " .

الرقة ١٩٩٧/١٢/١٦

أحمد الزعتر (٤٦)

بدءاً ؛ اسم القصيدة : أحمد الزعتر ..... " أحمد " اسم يأتي في المرتبة الثانية في الأسماء العربية تعداداً وقدسية بعد اسم " محمد " ، ونلاحظ أن " أحمد " اسم بطل القصيدة / الملحمة مشتقٌ من الجذر ذاته الذي اشتق منه اسم الشاعر : " محمود " . هو اسم عاديٌّ بسيطٌ إذا ، وبهاتين الكلمتين " عادي وبسيط " سيصف الشاعر " أحمد " لاحقاً . ومفردة " الزعتر " مأخوذة من تلّ الزعتر اسم ذاك المخيّم الفلسطيني الواقع في خاصرة بيروت الشرقية ، الذي صمد أكثر من شهرين تحت حمم القذائف . هنا إذن إحالة إلى مصدرين غير مصرّح بهما ــ مسكوت عنهما ــ أولهما الجذر العربي الإسلامي لاسم أحمد ، وثانيهما المكان / المخيم تل الزعتر .

سنقسم القصيدة إلى أزمان لتسهيل القراءة :

زمن التشرد والضياع

زمن التساؤل ووعي الذات

زمن الحصار والمقاومة

ثمّ الشهادة .

من زمن التشرد ندخل إلى القصيدة المهداة إلى أحمد :

ليدين من حجر وزعتر

هذا النشيد ... لأحمد المنسي بين

فراشتين

مضت الغيوم وشردتني

ورمت معاطفها الجبال وخبأتني

ثمة هنا ؛ في هذا الإهداء مفتاح للأوّالية الشعرية التي يكتب بـها محمـود درويش ، إذ نقرأ ونحن نتخيّل ـ يدين من حجر وزعتر ـ يدين صلبتيـن تعرّش عليهما نبتات الزعتر ، كأنهما يدان لـ " أبـي هـول " معـاصر ، ونقرأ أيضا "***أحمد المنسي بين فراشتين*** " فنتخيل عاشـقا هائمـا تشـغله فراشتان ! فكيف اجتمعت هاتان الصورتان في واحد هو أحمد ؟! .

ينفتح الإهداء على " زمن التشرد " ، وعلى مشهد رحيلٍ رهيبٍ ، غيـوم تمضي وجبال ترمي معاطفها . كأننا فـي عاصفـة تتراكض فيـها الغيوم إلى كلّ الجهات ، مثلها مثل المشردين الذاهبين في كلّ جهـة . وفـي هـذا المشهد " القياميّ " مـا مـن متعـاطف مـع هـؤلاء الراحلين سـوى جبـال ترمي معاطفها لتخبئـهم" ***مضت الغيوم وشردتني ، ورمت معاطفها الجبال وخبأتني*** " هي معاطف من ثلج وقرّ لكنها أكثر دفـء من مـا هـو مسكوت عنـه ؛ أي تعـاطف النـاس . لاحظ مفردة " معـاطف " فـي " ***ورمت معطفها الجبال وخبأتني*** " المشتقة من عَطَفَ : حنّ .

فـي " زمـن التشـرد " هـذا نجـد تواتـر صيغـة التثنيـة " **ليديـن ، بيـن فراشـتين ، بيـن رصـاصتين ، بيـن نـافذتين** " وهـي صيغـة تنسـجم مـع الضياع ، وتوحي بالتردد والتوزّع بين طرفي ثنائية محيّرة ، كالقول : " هو بيْن نارين " . ويزيد هذا التوزع والضياع وضوحا ظـرف المكـان " بين " الذي يفيد التردد في منتصف المسـافة بيـن ذراعـي التثنيـة " **بيـن فراشـتين ، بيـن رصـاصتين ، بيـن نـافذتين ...** " . صيغـة التثنيـة هـذه ستزول في أزمان لاحقة " زمـن وعـي الـذات ، زمـن المقاومـة " ليحـل

محلها صيغة المفرد أو صيغة الجمع للمتكلمين وفي كليهما وعي ذات واكتشاف يقين كامن .

اللازمة : *" مضت الغيوم وشردتني ، ورمت معاطفها الجبال وخبأتني "* ستتكرر ثلاث مرّات في القصيدة مع تغير كلمة أو كلمتين ، لتوحي بإحالة إيقاعية ؛ فالتكرار إيقاع . ولتوحي بدلالات مختلفة اختلاف الكلمات المتغيرة في اللازمة .

بعد الإهداء واللازمة نسمع على امتداد القصيدة صوتين : صوتٌ شعري يتلبسه الشاعر ، وصوت أحمد بطل الملحمة . هذان الصوتان يتوحدان إلى حد التطابق التام تارة ، وينفصلان تارة أخرى ، لكن كانفصال الصوت عن صداه . وربما انقطع الربط بين الصوتين وفق الحالة النفسية للصوت الشعري وتطور الحدث الملحمي ؛ مثلا " استشهاد أحمد " . لكن الناظم الأساس هو التوحد بين الصوتين ، بل وفي مواقع متعددة يضم الصوت الشعري إلى توحدهما " هو وأحمد " : الطبيعة ، الناس ، النبْت ، الجبال ....و الله .... كأننا نهتدي إلى وحدة الوجود في كلٍ واحدٍ هو أحمد .

سنرى في المقطع الطويل التالي " سرداً شعرياً " يماثل السرد في القصّ ، الهدف منه قصّ شعري لما حدث منذ الضياع الكبير في التشرد الكبير حتى الوصول إلى البحث عن الهوية ووعي الذات لصوغ حلم قابل للحياة : *....... نازلاً من نحلة الجرح القديم إلى تفاصيل*

البلاد وكانت السنة انفصال البحر عن مدن

الرماد وكنت وحدي

ثمّ وحدي ....

آهِ يا وحدي ؟ وأحمدُ

كان اغتراب البحر بين رصاصتين

مخيماً ينمو ، وينجب زعتراً ومقاتلين

وساعداً يشتدّ في النسيان

ذاكرة تجيء من القطارات التي تمضي

وأرصفة بلا مستقبلين وياسمين

كان اكتشاف الذات في العربات

أو في المشهد البحري

في ليل الزنازين الشقيقة

في العلاقات السريعة

والسؤال عن الحقيقة

في كل شيء كان أحمد يلتقي بنقيضه

عشرين عاماً كان يسأل

عشرين عاماً كان يرحل

عشرين عاماً لمْ تلده أمه إلا دقائق في

إناء الموز

وانسحبتْ .

يريد هوية فيصاب بالبركان ،

سافرت الغيوم وشردتني

ورمت معاطفها الجبال وخبأتني .

نلحظ ابتداءَ المقطع بكلمة " نازلاً " والنزول يعني حركة مقترنة بانتكاس وقيم سلبية ، فالشمس تنزل إلى المغيب وانطفاء النور ،

والنزول كما الصعود مرتبطٌ بأساطير ما بين النهرين وكنعان بآلهة الزراعة " أنات ، عشتار . ثمّ تموز ، وأدونيس " حيث يقترن موت الزرع بنزول آلهات وآلهة الزراعة إلى العالم السفلي "*.... نازلاً من نحلة الجرح القديم إلى تفاصيل البلاد ، وكانت السنة انفصال البحر عن مدن الرماد ، وكنت وحدي ثم وحدي ... آه يا وحدي* " إذن النزول في هذا المقطع يبدأ من نقطة محددة هي " نحلة الجرح " : هدية الأذى ، إذ تعني مفردة " نحلة " : العطاء بلا عوض (٤٧) .. فانظر ماذا أهدي إلى أحمد ؛ ألا يشير العطاء بلا عوض إلى كرم المانحين ؟ فأي منح هذا الذي يجرح ؟! ومن الجرح كان مبتدأ رحلة النزول باتجاه تفاصيل البلاد ، فترتبط كلمة " تفاصيل " بالنزول ، لتوحي ببعثرة وانهيار ، وسنرى أن دلالات النزول سيلتحق بها ويتبعها كل ما له دلالات سلبية في نفس الصوت الشعري ، تتوضح هذه الفكرة مع مقطع تالٍ سيأتي فيما بعد ، حيث يبدأ هذا المقطع التالي بكلمة " صاعداً " : *" صاعداً نحو التئام الحلم* " . مفردة التئام هنا تُضَادِد مفردة " تفاصيل " ، والصورتان المرافقتان للصعود والنزول متناقضتان كليّاً ، وتثيران في النفس تصوراً لتخالفهما المطلق ...

تتوالى قصة النزول ـ كأنما إلى العالم السفلي ـ وهي مثل كل القصص فيها الزمان والمكان . الزمان : في تلك السنة التي انفصل فيها البحر عن مدن الرماد حَرداً غير راضٍ . المكان : هو المدن الخربة التي أبى البحر إلا انفصالاً عنها لأنها مدنٌ بلا لون " رماد " ، بلا جوهر ، ولأنها رماد بلا جمر *" وكانت السنة انفصال البحر عن مدن الرماد* " . فكم هي مقرفة هذه المدن حتى تدفع البحر المعروف بغزله الدائم وعناده

في إرسال أمواجه واحدة بعد الأخرى لتمسّ الأرض والمدن الساحلية ؟ وسيصاب تخيلنا بصدمة ناتجة من قصورنا عن تصوّر بحر ينفصل عن المدن والساحل .... فأين يذهب عندما ينفصل ؟!! .

في هذا الزمن كان الشاعر / أحمد (٤٨) غريباً غربة البحر الرافض مسّ شواطئ مدنها من رماد :

آهٍ يا وحدي ، وأحمد

كان اغتراب البحر بين رصاصتين

مخيّماً ينمو ، وينجب زعتراً ومقاتلين

وساعداً يشتدّ في النسيان

ذاكرة تجيء من القطارات التي تمضي

وأرصفة بلا مستقبلين وياسمين ...

في هذه الغربة يتوحد أحمد بـ " المخيم ، والبحر ، والذاكرة ، والأرصفة .... " والتقدير المنطقي للنحو يُمكّننا من كتابة المقطع " نحوياً " كالتالي : كان أحمد : " **هو اغتراب البحر ، هو المخيم الذي ينمو ، هو الساعد الذي يشتدّ في النسيان ، هو الذاكرة الآتية من الماضي ، وهو الأرصفة الخالية من المستقبلين والياسمين** " ، هذه الأوّالية (٤٩) التوحيدية سنشهد نماذج متعددة منها في القصيدة وصولاً إلى أنسنة الطبيعة ووحدة الوجود ... من أحد عناصر هذا التوحد وهو " المخيّم " يتبرعم المقاتلون مثلما يتبرعم الزعتر بين شقوق الصخر "***مخيماً ينمو وينجب زعتراً ومقاتلين*** " . مقاتلون تشتدّ سواعدهم في النسيان ؛ نسيان الآخرين الذين سيتفاجؤن ويتقازعون ثم يتحالفون ليحاصروا أحمد / تل الزعتر ، وأيضا نسيان المقاتلين الذين ينمون في غفلة حتى من أنفسهم .

ولأن " السرد الشعري " يتضمن أسلوب التداعي ، فإن كلمة " النسيان " تستدعي إلى الذهن كلمة " ذاكرة " : ***" ساعداً يشتدّ في النسيان ، ذاكرة تجيء من القطارات التي تمضي "*** . ذاكرة طافحة بالمرارة توحي بها القطارات التي تمضي دون توقف لأنها بلا محطات ولا منتظرين ، مثلها مثل الغريب / أحمد الذي لم يكن يتوقع أحداً ينتظره على الأرصفة حاملاً بيده أضمومة ياسمين ***"ذاكرة تجيء من القطارات التي تمضي ، وأرصفة بلا مستقبلين وياسمين "*** . هنا " القطارات " الآتية بصيغة الجمع وهي " تمضي " كأنها على سفر دهري ، وأيضاً كلمة " أرصفة " الآتية بصيغة الجمع ، الخالية من المستقبلين ؛ كلها رسمت جوّاً من الترحال وانعدام الاستقرار والضياع .

بعد كل هذا الضياع والاغتراب . ألا يأتي وعي الذات ؟ ألا يُضاء المعتم في نفس أحمد ؟

كان اكتشاف الذات في العربات

أو في المشهد البحري

في ليل الزنازين الشقيقة

في العلاقات السريعة

والسؤال عن الحقيقة .

كلمة " اكتشاف " أوحت كما لو أن أحمد اكتشف ذاته فجأة ، كما لو أن إشراقة عرفانية أضاءت له نفسه ، ولكن لا !! فاكتشاف الذات استغرق وقتاً طويلاً : في الترحال متنقلاً بعربات السفر ، في التأمل متوحداً أمام المشهد البحري ـ وهو مشهدٌ يثير في النفس لواعج العناد والاستمرار فالبحر يرسل أمواجه موجة إثر موجة لتصدم الشاطئ وتعطيه الرسالة

الأبدية العنيدة من عالم يفور بالغنى والمجهول ـ ، في التوحد مع شتات الأفكار والذكريات في زنزانة شقيقة ، في العلاقات السريعة ؛ لأن المرتحل أبداً ليس له من العلاقات إلا علاقات عابرة لا تترك صدىً ولا ذكرى ، وأخيراً في السؤال المُمّض عن الحقيقة ، حقيقة ما حدث وما يحدث .

في كل شيء كان أحمد يلتقي بنقيضه .

عشرين عاماً كان يسأل

عشرين عاماً كان يرحل

عشرين عاماً لمْ تلده أمّه إلا دقائق في

إناء الموز

وانسحبتْ .

سافرت الغيوم وشردتني

ورمت معاطفها الجبال وخبأتني

مثل " بوذا " ظلّ أحمد في ترحاله يتبع الأسئلة بحثاً عن الحقيقة ، لكن ليس للوصول إلى " النرفانا " بل للحصول على هوية . سؤال يهبط به ، سؤالٌ يُصعِده . سؤال يجر سؤالاً وسؤال يُفضي إلى سؤال ... رحيله في الأسئلة بدأ منذ ولدته أمه ، فما أن خرج منها حتى ألهثها عنه المأساة " عشرين عاماً كان يسأل . عشرين عاماً كان يرحل . عشرين عاماً لم تلده أمّه إلا دقائق في إناء الموز ، وانسحبتْ " . هي إذن صدمة الولادة العَسِرة المتعجّلة ؛ فما كان فصام أحمد إلا الدقائق التي لفظته فيها من بطنها .... الجنين في أمان ورعاية ما دام في الرحم فمتى خرج ، خرج إلى عالم آخر ، واحتاج إلى أمان آخر ورعاية أخرى ، وما اندفاع الطفل إلى حضن أمه في اللعب أو في البحث عن الحماية ، إلا التعبير

اللاواعي للرغبة في العودة إلى جوف الأمان / الرحم ، من هنا نفطن إلى المقابلة بين الأم / المرأة / الأرض . الأرض المُفتقدة ، الغائبة ، التي ولدت الناس وأحمد في التشرد الكبير ، وفي هذا إيحاءٌ بالرحيل عن الحضن الآمن / حضن الأرض / الأم . ومن التاريخ الديني قرأنا عن " موسى " الذي فصلته أمه عنها غصباً وهو رضيع وألقته في صندوقٍ على صفحة النيل (٥٠) ، كلاهما " موسى ، وأحمد " ولدا في المصيبة واضطرت والدتاهما إلى التخلي عنهما " لم تلده أمه إلا دقائق في إناء الموز ، وانسحبتْ " . ما هو إناء الموز ؟ وإلى أي شيءٍ تحيلنا هذه الصورة الشعرية ؟ .. تجبرنا كلمة " موز " إلى التفكير بسهولة المضغ والزلق . ولإنضاج الموز ـ أي لفصله عن أمه ـ طريقتان . الأولى : " طريقة / على أمه " إذ يترك عنقود الموز معلقاً بأمه دون قطفٍ ، ويغلّف بكيس شفاف وتوضع مع العنقود ثلاث برتقالاتٍ محرّضة للنضج !! الثانية : " طريقة / الفصل عن أمه " وفيها تفصل عناقيد الموز عن أمها وتستّف في آنية ، وتوضع في غرفة مغلقة مسخّنة لتسريع النضج . فهل ينضج أحمد ؟!" ***يريد هوية فيصاب بالبركان*** " : رحلة مطوّلة ، والمترحل يلتقي في كل مكان بما يصدمه ويجعله يتفكر .... عشرون سنة ممضة ألا تكفي ليصبح أحمد بركاناً مُتفجراً من الغضب ؟.

فجأة يقطع الصوت الشعري تسلسل السرد ، ويصمت ! مدخلاً صوتاً جماعياً ، كما لو كان صوتاً لمجموعة سحرية ، ينبع غناؤها الحزين من الذاكرة ومن مأساة التشرد الكبير :

سافرت الغيوم وشردتني

ورمت معاطفها الجبال وخبأتني

إذن هي اللازمة ذاتها التي مرت معنا سابقاً ، ما عدا إبدال الفعل " مضت " في " مضت الغيوم وشردتني " بـِ " سافرت " مما يشير إلى تواصل في السرد نحو نقلة قادمة ، إذ بعد كل هذا !!! ألن يقود هذا الترْحال والتسْآل " أحمد " إلى اكتشاف ذاته ولقيا هويته ؟ . بلى :

أنا أحمد العربي ـ قالَ
أنا الرصاص البرتقال الذكريات
وجدت نفسي قرب نفسي
فابتعدت عن الندى والمشهد البحري
تلّ الزعتر الخيمة
وأنا البلاد وقد أتت
وتقمصتني
وأنا الذهاب المستمر إلى البلاد
وجدت نفسي ملء نفسي ....

" ***أنا أحمد العربي*** َ ، ***أنا الرصاص البرتقال*** الذكريات " صرخة من وجد نفسه بعد طول ضياع ، صرخة من عذّبه السؤال ، صرخة من لاقى نقائض أفكاره في كلّ شيء . ومثلما عرَف نفسه أنّه " عربي " يُعلن صارخاً وبالنغمة ذاتها " أنا الرصاص البرتقال الذكريات ، ثلاثة عناصرِ تذكر بفلسطين : " **الرصاص** = المقاومة . **البرتقال** = رمز من رموز أرض فلسطين . **الذكريات** = انزياح النسيان + وعي النزوح والتشرد بعيداً عن الأرض " . ولْننبَه أن اسم فلسطين لا يرد في

القصيدة أبداً ، وهذا ما لا يخفى مغزاه ، فأحمد يريد هوية عربية لأن محاصريه عربٌ أيضا ! .

سيظل الصوت الشعري القائل في القصيدة يتردد بين " أحمد " متوحّدٍ مع القيم والطبيعة والناس والرصاص والبرتقال والمخيم والخيمة ..... وبين " أحمد " عادي بسيط . فالبلاد هنا ؛ في هذا المقطع ، تأتي وتتقمصته فيمتلأ وجدا ويعلن نفسه " ذهابا " متواصلا على درب البلاد ، ولأن على الدرب عوائقا كبرى والصوت الشعري يعيها يعلن أنه " ذهاب مستمرّ " : "***وأنا البلاد وقد أتت وتقمصتّني ، وأنا الذهاب المستمر إلى البلاد*** " : فكلمة " المستمر " تفيد أن جمعا موحدا في أحمد سيظل يطرق الدرب الذاهب إلى البلاد .

من خلال صورتين في مقطع واحد يتنامى وعي الذات عند أحمد ، فهو يقول في الصورة الأولى " ***وجدت نفسي قرب نفسي*** " ، وفي الصورة الثانية يقول "***وجدت نفسي ملء نفسي*** " ؛ الفرق بين كلمة " **قرب** " و كلمة " **ملء** " واضحٌ بيّنٌ . قبل أن تتقمصه البلاد وجد نفسه قرب نفسه ، أما وقد تقمصته البلاد وأعلن نفسه دربا للذهاب إلى البلاد فإنه وجد نفسه ملء نفسه؛ تم وعي الذات إذن واكتمل ، وامتلأ أحمد ثقة واكتشافاً .

بعد أن عرف أحمد نفسه ، وعرف لون جلده ، لا بد له من أخذ ما سلب منه ! فراح يلتقي بضلوعه ويديه ، ليرسم حلمه وليرسم مشروعه ، وكانت خطوته هذه هي النجمة الهادية ، النجمة التي يعرف بها التيّه الضائعون سمت الخلاص . فهل يُترك أحمد ليكون النجمة الهادية ؟ .

راح أحمد يلتقي بضلوعه ويديه

كان الخطوة ــ النجمة

ومن المحيط إلى الخليج ، من الخليج إلى المحيط

كانوا يعدون الرماح

وأحمد العربي يصعد كي يرى حيفا

ويقفز

أحمد الآن الرهينة

تركت شوارعها المدينة

وأتت إليه

لتقتله

لنتخيلْ فاقد وعي إثر صدمة ، أو مصاباً بالنسيان وفقدان الذاكرة ؛ يصحو ـ والصحو هنا اكتشاف الذات ـ فما الذي يفعله أول ما يفعل ؟ . سيتلمس أعضاءه واحداً واحداً ليرى إن كانت تأذّى أذية كبيرة ، سيتحرى أضلاعه وأطرافه . فهل يُترك لأحمد صحوه وتوجهه في الزمان والمكان ، وزيادة على هذا أن يكون هادياً للناس ؟! . أبداً . فعلى هذه الأرض هناك أناسٌ ... وعربٌ أيضاً ! راحوا يُنبّلون الرماح ويقذفون " أحمد " بها ليمنعوه من الصعود في السماء كي يرى حيفا " ***ومن المحيط إلى الخليج ، من الخليج إلى المحيط ، كانوا يعدون الرماح ، واحمد العربي يصعد كي يرى حيفا ؛ ويقفز ...*** " . صورة حسيّة كأنها مشهدٌ سينمائيٌ في ملحمة : إنسان يصعد في الفضاء بينما الرماح تتوشه من كل اتجاه ، وهو يقفز عن رمح من هنا وعن رمح من هناك . ورغم حسية الصورة يكمن فيها ما هو غير ماديّ ، يكمن فيها عذاب إنسان يتقافز بين الأسنة التي تريد قتله .

أحمد الآن الرهينة

تركتْ شوارعها المدينة

وأتتْ إليه

لتقتلهُ

ومن الخليج إلى المحيط . من المحيط إلى الخليج

كانوا يعدون الجنازة

وانتخاب المقصلةْ

يالها من نتيجة !!! ولماذا ؟ ... لأن أحمد عرف نفسه وامتلك هويته ، واعتلى الأفلاك " **الخطوة النجمة** " مشيراً للضائعين الباحثين عن ذواتهم إلى الدرب المنجّي . فهم حانقون من خطوته الراهنة ، ولكي يُظهر الصوت الشعري مدى الحقد والغضبَ الذي استولى على هؤلاء ؛ رسم صورة مريعة للمدينة التي تترك شوارعها يُحركها الحنق والحقد لتقتل أحمد . تصوّر مدينة تُقِرُ إلا من اسفلتها ، بينما أبنيتها تزحف لتحاصر أحمد وتقتله ***" تركت شوارعها المدينة ، وأتت إليه ، لتقتله "*** . ومن المحيط إلى الخليج جنّدوا الناس كنجارين وحاملي مسامير ومطارق لصنع النعش والمشي في الجنازة . ألا يذكرنا مشهد كهذا بمشهد صلب المسيح حيث الكثرة الكاثرة تتجمع على إنسان فردٍ لتقتله ؟ . وفي بلاد اشتقت من اللغة اسماً يوحي باختيار " ما !!" ــ وهو الاستفتاء ـ غمطاً وتغطية لحق الانتخاب ، الذي يعني تعدد المرشحين وحق اختيار واحد منهم ، في بلاد كهذه تجري بحمية وحماس عملية " انتخاب " ، والمرشحون : مقاصلٌ كثيرةٌ ! ***"من الخليج إلى المحيط . من المحيط إلى الخليج ، كانوا يعدون الجنازة ، وانتخاب المقصلة "*** . أما الهدف فهو انتخاب المقصلة الأحدّ شفرةً لتقطع رأس " أحمد /

الخطوة النجمة " ألا تـهتز الهويـة المكتشـفة ؟ ألا يـنزوي أحمـد ويخـاف وهـو يـرى عمليـة انتخـاب المقصلـة التـي بـها سيذبح ؟ . أبـداً . ويـأتي الصراخ الفاجع الحامل للذات المُكتشفة مثل صفعة التاريخ لمحاصريـه ، زاخرة بالتحدي وحبّ الناس :

أنا أحمد العربي ـ فليأت الحصار

جسدي هو الأسوار ـ فليأت الحصار

وأنا حدود النار ـ فليأت الحصار

وأنا أحاصركم

أحاصركم

وصدري باب كلّ الناس ـ فليأت الحصار

عاينْ كمْ هـي مرارة أحمد وهـو يصـرخ ***"أنـا أحمـد العربـي ـــ فليـأت الحصـار"*** فالمحـاصيرون عـربٌ أيضـاً . لكـن بمـاذا يتحـدى هـذا الرائـد المحـاصَر ؟ ألا نتصـور الحصـار كمشـهد لجيشٍ محيطٍ يحـاصر جيشـاً محبوسـاً ؟ . هـذا مـا اعتـاد التخيـل البشـري تصـوره لـدى لفـظ كلمـة "حصار" . أما في حالـة أحمـد / تـل الزعـتر فالمحـاصِرون جيـوشٌ بـل مدنٌ وأبنيةٌ زيادة على الجيوش ، في مقابل هذا التكتل المحاصِر مـا مـن أسوار تصدُّ وتحمي أحمد / تل الزعـتر ؛ فليكـن جسـدي هـو الأسـوار ، يصرخ أحمد . ويصرخ مستنداً إلى عذاب الضمائر ، وإلى إعداد النفـس لجعلها أضحية ، وجعل الجسد المُضحّى بـلاداً واسـعة لـها بـابٌ مفتـوحٌ هو صدر أحمد ***" وصدري باب كلّ الناس ـــ فليـأت الحصـار "*** .... أنـا من يحاصِركم ، لا أنتم ، لأنني في الناس والناس فيَّ ، أما أنتم فمنغلقون على خِسّة ! هكذا يقول النص بين سطوره بلا تصريح ! .

ويدخل أحمد الخندق ليقاوم .

ويفترق الصوتان قليلاً ، ليقول الصوت الشعري مرثيّة قصيرة ، مُسبّقة ، متنبئة ، ومتناقضة مع دعوة المقاومة التي تليها مباشرةً ، إنها مرثيّة تليق ببطل ملحمة من المؤسف أنها معروفة النهاية ، مرثيّة فيها الحسرة ، وفيها لوم الصوت الشعري نفسه لأن الشعر اللائق بأحمد / الزعتر لا يأتيه :

لمْ تأتِ أغنيتي لترسم أحمد الكحليّ في الخندق

الذكريات وراء ظهري ـ وهو يوم الشمس والزنبق

في شعر محمود درويش تتخذ الألوان لنفسها دلالات نفسية بالدرجة الأولى ؛ هنا يشير اللون الكحلي في ***" لمْ تأتِ أغنيتي لترسم أحمد الكحليّ في الخندق*** " إلى الوقوع في الشدّة وما يلازمها من دلالات ، إذ يضع القاموس تحت مادة " اكتحل " : وقع في الشدّة . وكذلك ربّما أتى إيحاء اللون الكحلي من ظلام الخندق الذي نزل فيه أحمد . بهذا الوصف اللوني " أحمد الكحلي " يخلق النص صورة غاصّة بالتحاور والتناقض مع الطرف الآخر للصورة ، إذ يُكمل النصّ ***"وهو يوم الشمس والزنبق*** " ، لونياً سيكون " يوم الشمس " ناصعاً ، مناقضاً للون الكحلي ، وسيكون لـِ " يوم الشمس " إشارة زمنية فلكية تعني يوماً ليس ككل الأيام ، وستكتمل الصورة عندما يضاف الزنبق إلى هذا اليوم ، فالزنابق نهمة لأشعة الشمس ، وهي بقوامها الحاد توحي بأنها نصالٌ خضراء تأخذ حقها عُنوةً ، ويا للأسف !! للزنابق عمرٌ قصيرٌ ؛ هنا أيضاً محاورة بين يوم الشمس الفلكي الطويل وبين عمر الزنابق القصير . يوحي الخندق ، والصمت ، وانتظار الآتي إلى الصوت الشعري

بديالوج خطـابيّ ، لكنـه كـالمونولوج فـي حميميتـه ؛ كـالمونولوج بسـبب ظلال التوحد بين " الشاعر / أحمد " :

يا أيّها الولد الموّزع بين نافذتين

لا تتبادلان رسائلي

قاوم

إنّ التشابه للرمال ..... وأنت للأزرق

صورة أحمد المـوزع بين نـافذتين ، وتمنّـي الصـوت الشـعري عليـه أن يكفّ هو ومن في النافذة الأخـرى عـن تبـادل رسـائله ؛ يرسـم لنـا أحمـد كعاشـقٍ ، مـترددٍ ، متحيّرٍ بيـن نـافذتين ***"يـا أيّـها الولـد المـوزع بيـن نافذتين ، لا تتبادلان رسائلي"*** . ولا يخفى مـا للنـافذة مـن رمـزٍ ؛ فـهي تنفتح علـى الأفـق وعلـى الشـمس ، وإطارهـا المفتـوح ومـا يحتويـه مـن فضاء لوحة للحريّة والانطلاق . هذا العاشـق عليـه أن يكـفّ عـن تبـادل الرسائل ، عليه أن ينزل إلى الخندق ويقاوم .

وعلى الضدّ من الناس / الرمل ، يُخـاطب الصـوت الشـعري أحمـد إنـه للأزرق : ***" إنّ التشابه للرمـال وأنـت لـلأزرق "*** ؛ ليس فـي الدنيـا مـن شـيءٍ أكـثر تعـداداً مـن الرمـال ، لكنّـها بـلا تمـيّزٍ ، وبـلا قيمـة تُذكـر ، وحبيباتها تشابه الواحدة منها الأخرى ، فهل بعد ذلك من تفاهـة أكثر ؟! أمّا أحمد فلـلأزرق ؛ فالسـماء رمـز الصعـود والعـلا والآلهـة : زرقـاءُ . والبحر الزاخر الغني الغامض العنيد : أزرق . والماء الصـافي العميـق : أزرق . ألا يليق هـذا اللـون بـأحمد إذن ؟ . ألا تليـق الرمـال وكثرتـها الكاثرة بأولئك ؟! .

الزمن الآتي ، زمن وعي الذات والتهيؤ للمقاومة ، والنص من خلال شعريته ومن خلال مرجعية أسطورية وثقافية ، عميقة ، رسم لنا أحمد متوحداً مع المخيم والرصاص والبرتقال ... ، وقال لنا إن البلاد بكلّ ما فيها تقمصتت أحمد ، وقال لنا أيضاً أن صدر أحمد بات ***" باب كلّ الناس "*** . من هنا أتى الإيحاء بجعل جسد " أحمد " أرضاً تمتدّ من المحيط إلى الخليج ، وربّما كانت هذه هي المرّة الأولى في شعر محمود درويش التي يوحّد فيها نصٌّ شعري له بين جسد الرجل / الذكر / الأرض . إذ تنتمي الأرض للأنثى ، والأنثى للأرض في شعره :

وأعد أضلاعي فيهرب من يدي بردى

وتتركني ضفاف النيل مبتعدا

وأبحث عن حدود أصابعي

فأرى العواصم كلها زبدا

ها هنا توحدٌ بجغرافية عريضة ، لا يشكل بردى والنيل فيها سوى ضلعين من هذا الجسد ***"وأعد أضلاعي فيهرب من يدي بردى ، وتتركني (٥١) ضفاف النيل مبتعدا "*** . ولأننا رأينا كيف استطاعت الشعرية رسم دلالة اكتشاف الذات وامتلاك الهوية كأنها صحو جسدٍ بعد فقد ذاكرة من صدمٍ ، يقابل في التاريخ ضياع فلسطين في الـ ٤٨ . وها هو الجسد يصحو وتعود الذاكرة ، ويتحسس " الصاحي " : أحمد . أول ما يتحسس ؛ صدره ، كأن الألم كان في الصدر حيث القلب مركز العواطف " شعرياً " ، فيهرب بردى الضلع المائي الأول في هذه الجغرافية / الجسد. ثم النيل ، وهو الضلع المائي الثاني . من الضلعين الفارّين نتذكر قصة خلق حوّاء من ضلع آدم ، فيزول العجب من

توحد الذكورة / الأرض ، ففـي خلفيـة النص تكمن الذكـورة /الأصـل ، ومن الضلعين المائيين تُستدعى رؤية العواصم زبدا ، إذ لكل ماء هارب متحرك زبد يطفو على الجوانب تقفـوه ريـحٌ هيّنـة ***"وأبحث عن حدود أصابعي ، فأرى العواصم كلـها زبـدا "*** . بعـد أن حصـل اليقيـن " ***العواصم كلها زبدا*** " لبد المقاتل فـي خندقـه يصـرّفُ الوقتَ المـارّ مثـل عابدٍ يُمرّر من بين أصابعه حبّات سبحته :

وأحمد يفرك الساعات في الخندق

لمْ تأتِ أغنيتي لترسم أحمد المحروق بالأزرق

هو أحمد الكوني في هذا الصفيح الضيّق

المتمزق الحالم .

مثلما يندم الشيعة على وقتٍ لم يندبوا فيه الحسين ، يحزن الصـوت الشعري من قصور شعره فـي التغنـي بـأحمد ***"لمْ تـأتِ أغنيتـي لترسـم أحمد المحروق بالأزرق"*** . أحمد المتعالي الكونـيّ فـي حلمـه ، أحمـد . هو / هو .... يحلّ في علبة صفيح للسكن ! لكنْ حتى هذا الصفيح ، ولأن أحمد حلّ فيه ، فإنه يتحول إلـى روح حالمـة ***" هو أحمد الكونـي في هذا الصفيح الضيّق ، المتمـزق الحـالم "*** .... صفيـحٌ بـأحمد يصبـح حالماً وبرتقال ورصاص وأسوارٌ ومخيّمٌ وبلادٌ تتوحد به ، وتحلّ روحـه فيها ، فهل من المستغرب أن تصير البنفسجة رصاصـة ، أو الرصـاص برتقال ؟

وهو الرصاص البرتقالي ... البنفسجة الرصاصية

....

وهو اندلاع ظهيرةٍ حاسم

في يوم حريّة

أمن وضوح وجلاء أشدّ من ظهيرة ساطعة بالنور ؟ . قال ذو النون المصري " اطلاع الحقّ على الأسرار ، كاطلاع الشمس على الأرض بإشراق الأنوار " . أحمد إذن منبع الحقّ ، وهو لألاءُ النور الذي يكشف كلّ شيء .

تفضح كلمة " **اندلاع** " حركة سريعة غنية فيّاضة ، ولذلك يكمن فيها — كلمة اندلاع — رغبة الصوت الشعري في فضح مناوئي أحمد ، وإظهارهم - بالمسكوت عنه - كصراصير تختفي في الضوء الساطع " ***وهو اندلاع ظهيرة حاسم في يوم حريّة*** " . اثنان يناديهما الصوت الشعري نداءً حاراً هما أحمد والبلد ؛ أحمد " المكرّس للندى " ، أي المنذور للعطاء والكرم ، وأيّ كرم ؟! أن تكون اليد ندية مانحة متاع الدنيا في جوّادة كريمة ، أما أن تندى اليد بصبيب الدم ؛ أن تجود بدمها عن سماحة وتصميم ، فهي يد المسيح الفادي المخلّص :

يا أيها الولد (٥٢) المكرّس للندى

قاومْ .

يا أيها البلد - المسدس في دمي

قاومْ .

الآن أكمل فيك أغنيتي

وأذهب في حصاركْ

والآن أكمل فيك أسئلتي

وأولد من غبارك

فاذهب إلى قلبي تجد شعبي

شعوباً في انفجارك .

المنادى الثاني هو " البلد " الذي يضفي عليه الصوت الشعري تصور الانفجار الوشيك ، كأن دم أحمد / البلد محشوّ بالمتفجرات ، كأن كل كرية حمراء أو بيضاء في دمه قنبلة للمقاومة ***" يا أيها البلد ـ المندس في دمي ، قاوم . "*** .

لهذين المُناديين ، وهما واحد في توحدهما ؛ يعلن الصوت الشعري إنه أكمل أغنيته ***" الآن أكمل فيك أغنيتي ، والآن أكمل فيك أسئلتي "*** فما السرّ ؟ كان الصوت الشعري ملحاحاً في إظهار عجز شعره عن التغني بأحمد ، كان يقول ***" لم تأت أغنيتي لترسم أحمد ....*** " . فما الذي استجدّ حتى تكتمل الأغنية الآن ، وحتى تكتمل الأسئلة ؟! ثمة ادماج للصوت الشعري في القصيدة وصوت أحمد لغرض إظهار اكتمال ووضوح التوجه ***" الآن أكمل فيك أغنيتي ، وأذهب في حصارك ، والآن إكمل فيك أسئلتي وأولد من غبارك*** " . إننا نحسّ بروح " رسالية " سحرية تتخايل في هذا المقطع ، إذ كيف يولد قائل الصوت الشعري من غبار أحمد ؟ كأن أحمد هو السديم الأولي في الكون الذي منه ولدت الكائنات ، أو كأنه الغبار الذي قبض منه السامري من تحت حافر فرس جبريل ، ذاك الغبار الذي كانت له خاصية إكساب الجمادات روحاً سحريّة قادرة على إخضاع الجموع (٥٣) وستظل هذه الروح السحرية تحوّم في أجواء القصيدة ، لأن الصوت الشعري يحس بالعجز أحياناً فيحتاج إليها لمواجهة واقع صلب لا يكسر .

يمكننا الآن رسم بنية للقصيدة ، بنية تأخذ شكلها من دلالات ثلاث كلمات ؛ هي على رأس ثلاثة مقاطع : " نازلاً ، سائراً ، صاعداً " هذه

الكلمات يمكن اعتبارها دلالات ركنية تتبنـي عليـها وتسـتتبعها سـياقاتٌ ودلالاتٌ ، وهي على التوالي :

- نازلاً من نحلة الجرح القديم إلى تفاصيل
البلاد .

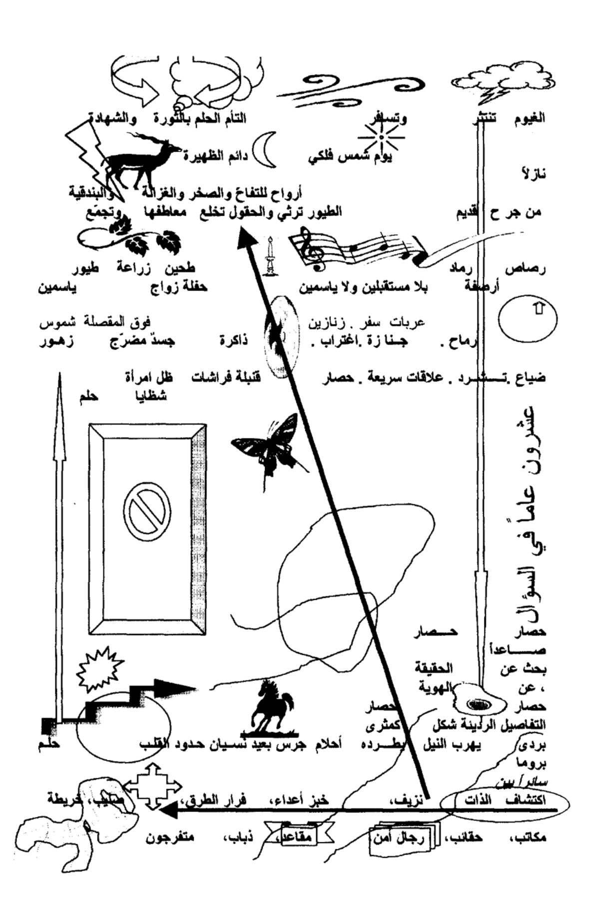
....

- سائراً بين التفاصيل اتكأت على مياه
فانكسرت .

....

- صاعداً نحو التئام الحلم
تتخذ التفاصيل الرديئة شكل كمثرى .

....



الغيوم تنتثر وتسافر التأم الحلم بالثورة والشهادة
يوم شمس فلكي دائم الظهيرة
نازلاً
أرواح للتفاح والصخر والغزالة والبندقية
من جرح قديم الطيور ترثي والحقول تخلع معاطفها وتجمّع
رصاص رماد طحين زراعة طيور
أرصفة بلا مستقبلين ولا ياسمين حفلة زواج ياسمين
عربات سفر . زنازين فوق المقصلة شموس
رماح . جنازة .اغتراب . ذاكرة جسدٌ مضرّج زهور
ضياع .تشرد . علاقات سريعة . حصار قنبلة فراشات ظل امرأة
شظايا حلم
عشرون عاماً في السؤال
حصار حصار
صاعداً
بحث عن الحقيقة
، عن الهوية
حصار حصار
التفاصيل الرديئة شكل كمثرى
بردى يهرب النيل يطارده أحلام جرس بعيد نسيان حدود القلب حلم
بروما
اكتشاف الذات نزيف، خبز أعداء، فرار الطرق، صليب، خريطة
مكاتب، حقائب، رجال أمن مقاعد، ذباب، متفرجون

سائراً بين التفاصيل اتكأت على مياهٍ
فانكسرت
أكلما نهدت سفرجلة نسيت حدود قلبي
والتجأت إلى حصار كي أحدد قامتي
يا أحمد العربي ؟
لم يكذب عليّ الحبُّ لكن كلما جاء المساء
امتصّني جرس بعيدٌ
والتجأت إلى نزيفي كي أحدد صورتي

لا زال الصوت الشعري / أحمد هنا إنساناً أرضياً متردداً ، يستكشف خطاه ، وتعاكسه وقائعٌ وتفاصيلٌ في حياة الناس ، فيحس كأن فكرته المشغولة بالكليات قد خدعته ؛ مطمئناً يتكئ على مياهٍ ظناً منه أنها تصلح متكأ ، فينكسر " ***سائراً بين التفاصيل اتكأت على مياهٍ فانكسرت*** " ومن انكساره ينجذب إلى بلبلة واضطراب رؤية " ***أكلما نهدت سفرجلة نسيت حدود قلبي ، والتجأت إلى حصار كي أحدّد قامتي*** " . تشير كلمة " أكلما " إلى انكسارات وليس انكساراً واحداً ، فهو كلما نهدت سفرجلة تضيع حدود قلبه ، وما أكثر ما ينهد السفرجل !! وفيها أيضاً استفهامٌ استنكاريّ يحمل مرارة شديدة " أكلما " ، كما يشير التركيب اللغوي " نسيت حدود قلبي " إلى اضطراب عاطفي وحنين إلى شيءٍ غامضٍ لا يعرف ما هو ، لكنه يحسه إحساس المحبّ أو الصوفي المتوقع نداءاً سحرياً يأتيه في أية لحظة "***يا أحمد العربي . لمْ يكذب عليّ الحبّ ، لكن كلما جاء المساء امتصّني جرس بعيدٌ ...*** " . لاحظ الصورة "***كلما جاء المساء امتصّني جرسٌ بعيدٌ*** " التي تحيل إلى هيام

وحزنٍ عميقين ، والتي يحدد الفعل " امتصتني " دلالة ذوبان مع صوت الجرس وكأنه مغناطيس .... حالتان تدفعان الصوت الشعري إلى الألم العميق هما : سفرجلة تنهد ؛ دلالة تكوّر نهدٍ ..وصفاء مساءٍ يجذبه إلى نغمة من وراء الأفق . يقابلهما أيضاً حالتان أكثر واقعية ، وترتبطان أشد الارتباط بهما هما : الحصار ، والنزيف . الحصار ليحدد قامته ، والنزيف ليحدد صورته .... " ***والتجأت إلى حصار كي أحدّد قامتي*** " .

من ينتبه إلى حدود قامته سوى المحصور في خندقٍ ضيّقٍ ؟ أو من يعيش في كوخ من صفيح ؟ . ألا يحرض الحرمان من الأفق والامتداد الواسع إحساساً بالاختناق وتلمّساً للقامة المضغوطة في الضيق ؟ ومن يلجأ إلى دمه النازف كي يعرف من صبيبه ، من هو ، سوى مغدور مأخوذ من حيث لا يحتسب ؟ : "***والتجأت إلى نزيفي كي أحدّد صورتي*** " .

ثمة كلمة يهجس بها الصوت الشعري بأسلوب استحواذي هي " الحدود " ، كأنها الفكرة التي تستحوذ على الممسوس فيظلّ متمحوراً حولها يلوكها في ليله ونهاره هاذياً بها على الدوام ، إذ حينما تلمّس جسده / الأرض / الوطن ضاعت حدود أصابعه بين ضلع يفر وضلع ينفر " ***وأعدّ أضلاعي فيهرب من يدي بردى*** ... " وحينما يتكوّر نهدٌ يخفق قلبه حبّاً وينسى حدود قلبه "***أكلما نهدت سفرجلة نسيت حدود قلبي*** " وحينما يحاصر تشغله حدود قامته" ***والتجأت إلى حصار كي أحدّد قامتي*** " وعندما يمتصه جرس عشقٍ غامضٍ يُلجئه النزيف إلى التساؤل عن حدود تصوّره لنفسه "***والتجأت إلى نزيفي كي أحدد صورتي*** " كل

هذه الحدود ؛ حدودٌ للجسد : الجسد الآدمي لصاحب الصوت الشعري ، وأيضاً جسد أحمد ، وكذلك جسد أحمد / الجغرافيا / الأرض .

بعد هذا التكريس الشعري لأحمد المكتشف لهويته ، المرفوع بالشعر إلى مرتبة مقدسة ، وإلهية أحياناً . ما القادم ؟

يا أحمد العربي

لمْ أغسل دمي من خبز أعدائي

ولكن كلما مرت خطايا على طريقٍ

فرّت الطرق البعيدة والقريبة

كلما آخيت عاصمة رمتني بالحقيبة

فالتجأت إلى رصيف الحلم والأشعار

كمْ أمشي إلى حلمي فتسبقني الخناجر

آهٍ من حلمي ومن روما .

بيانٌ يبدأ بواقعية بعيدة / قريبة من أفق الغناء ؛ بيانٌ يبدأ من إحساس الصوت الشعري أن دمه ملوّثٌ ببقايا خبز أعدائه .... شعورٌ بالإثم وعذاب الضمير مصحوبٌ برغبة عارمةٍ لغسل هذا الدم " لمْ أغسل دمي من خبز أعدائي ، وهو يحاول غسله ولكنْ ..... ***" لكن كلّما مرت خطايا على طريقٍ فرّت الطرق البعيدة والقريبة "*** . هذا الجزم بأن دمه ملوّثٌ ، وهذا الجزع من التلوث ؛ يحمل في طياته الرغبة بالتطهّر .... نحن نقترب من استراتيجية كلام شعري سياسي " مشروع سياسي " ، لكن ألا يحتاج المشروع السياسي إلى كلّ ما في السياسة من تحالفات ورسم خطط ورؤية هدف ؟ . بلى . فما الذي رسمه الشاعر / أحمد ؟... رسم عواصم متآخية ، رسم دروباً معشوشبة أمينة على درّابها ، رسم

مؤسسات دولة قوية مجيدة متمثلاً بـ " روما " ؛ روما المجد والفعل التاريخي . فما الذي حصل عليه : ***" ولكن كلّما مرّت خطايا على طريق ، فرّت الطرق البعيدة والقريبة ، كلّما آخيت عاصمة رمتني بالحقيبة ... كم أمشي إلى حلمي فتسبقني الخناجر ، آهٍ من حلمي ومن روما !*** " . الطريق التي يسلكها تنسحب من تحت قدميه كأنها سِنْوٌ يلفه أصحابه على عجلٍ ، والعواصم التي تستضيفه ـ وهو المترحل ـ تستنفد حاجتها منه ثم تغلق غرفة الفندق وترمي خلفه حقيبته ، والأحلام التي يحلم بها تغتالها خناجر مسمومة ، فآهٍ .... يقولها الصوت الشعري ***"آهٍ من حلمي ومن روما*** " .

فشل الحلم السياسي إذن ، وفشله تحدده التراكيب اللغوية الآتية ؛ والتي ترتسم بشكل صورٍ شعرية ، تثير تخييلاً مشهدياً ، كأننا في يوم القيامة في الصورة الأولى حيث تفرّ الطرق ، وكأننا أمام شرفة فندق يطرد منها نزيلٌ مفلس في الصورة الثانية ، أما في الصورة الثالثة فإننا نُدفعُ إلى تخيّل الحلم محسوساً والخناجر تطعنه . ومن مظاهر فشل الحلم السياسي ، الإشارة التي لا تحتاج إلى تأويلٍ في التركيب اللغوي " **الطرق القريبة** " التي تدل على الطرق الذاهبة إلى ذوي القربى . وَ " **الطرق البعيدة** " التي تدل على الطرق الذاهبة إلى عواصم معروفة في زمن كتابة القصيدة ؛ وهي طرقٌ لم ترغب بخطاه .

لنا أن نلاحظ في المقطع السابق أن الديالوج ، الذي بدأه الصوت الشعري بأداة النداء " يا أحمد العربي " ، ما هو في الحقيقة إلا منولوج داخلي لأن الصوت الشعري يعتبر نفسه وأحمد " واحداً " . الكلّ ـ

والحال هذه ـ يريد الشاعر / أحمد في ثوبٍ مرسومٍ في أذهانهم ، ولا يقبلون ثوباً يختاره هو .... :

جميلٌ أنت في المنفى

قتيلٌ أنت في روما

هكذا يستنتج الصوت الشعري ما يسكتون عنه ولا يقولونه صراحة : ما دُمتَ شريداً ، ضعيفاً ، منفيّاً ، فأنت جميلٌ وستظلّ جميلا ما دمنا نتكلم باسمك ، أما أن تحلم بالقوة ، وتحلم بروما ، وتريد امتلاك ما امتلكته فذاك مدعاةٌ لقتلك ***" جميلٌ أنت في المنفى ، قتيلٌ أنت في روما "*** .

وحيفا من هنا بدأت

وأحمد سلّم الكرمل

وبسملة الندى والزعتر البلدي والمنزل

التركيب اللغوي ***" وحيفا من هنا بدأت "*** يشير إلى بداية معروفة ؛ إذّ يُعلن الظرف " هنا " إلى مكان محدد . ونحن عرفنا أن الصوت الشعري رأى من خلال حلمه السياسي في ما امتلكته روما / المكان / المثال الذي يجدر الاحتذاء به . كما تشير كلمة " بسملة " إلى الخطوة الأولى ، فالبسملة فاتحة كل شيءٍ عند المؤمنين . ومن كلمتين واشيتين بدلالاتهما " بدأت ، بسملة " سنصعد مع أحمد في معراج مقدّس " ***وأحمد سلّم الكرمل*** " ، ولكي نفهم هذه الصورة نقرأ في تاريخ الجغرافيا ؛ الكرمل (٥٤) : جبل يتألف من هضاب متكسرة ، بعضها خافس والبعض الآخر ناهض ، وكان من عادة الكنعانيين التعبد في الأماكن المرتفعة ومنها جبل الكرمل ، كما كان لجبل الكرمل قداسته في العصر الروماني ، حيث أوى إليه المسيحيون الأوائل من اضطهاد اليهود

والرومان . إذن من شكل جبل الكرمل المتشكل من هضاب بعضها خافس والبعض الآخر ناهض جاء إيحاء صورة السلم "وأحمد سلم الكرمل " ، ولن تكون هذه المرة الوحيدة ، و لا الأولى ، التي يتوحد فيها أحمد مع الطبيعة والأرض .

سنقرأ في المرثاة التالية صدى الحزن والفجيعة مختلطاً بالاعتزاز بـ " أحمد " المرفوع إلى مرتبة إله :

لا تسرقوه من السنونو

لا تأخذوه من الندى

كتبت مراثيها العيون

وتركت قلبي للصدى

لا تسرقوه من الأبد

وتبعثروه على الصليب

فهو الخريطة والجسد

وهو اشتعال العندليب

لا تأخذوه من الحمام

لا ترسلوه إلى الوظيفة

لا ترسموا دمه وسام

فهو البنفسج في قذيفة

أيّ مناحة لذاهب إلى الأبدية أحرّ من هذه المناحة ؟ ألا توحي هذه المناحة بحبيبة أو أمّ مفجوعة تناجي نفسها وابنها القتيل ، المهيأ في النعش للدفن "***كتبت مراثيها العيون ، وتركت قلبي للصدى*** " . لنا أن نتخيل هنا العيون تكتب مراثيها بحبر دمعها ، ولنا أن نتخيل أيضاً قلباً

يدقّ للصدى ؛ والصدى صوت متلاشٍ لأصلٍ فات .... كأنها مناحة خبل الثكلى ،التي تُلح على وصايا محمّلة بالاتهام للذين يصلبونه ويسرقونه .

لا تسرقوه من الأبد

وتبعثروه على الصليب

ليس من أبد إلاّ لإلـهٍ . وليس من غرابـة فـي بعثرة أعضـاء إلـهٍ علـى الصليب ، لأن المسيح من قبل صُلِبَ.

في هذا المقطع لا نعلم ولا نرى استشهاد أحمد ، لكن الندب ، والمناحة ، وذكر الصليب ، المرثاة التي تكتبـها العيون كلـها توحـي بالاستشـهاد أو توقعه ، لذا يُعدّد الصوت الشعري مثـل " ندّابـة " تنـدب : **" لا تسـرقوه من السُنونو .... لا تـأخذوه مـن النـدى ... لا تسـرقوه مـن الأبـد ... لا تـأخذوه مـن الحمـام .... لا ترسـلوه إلـى الوظيفـة .... لا ترسـموا دمـه وسـام "** . فـي هـذا " التعديد " تـروِّس " لا " الناهيـة جمـلاً مضارعـة الفعل ؛ كأن سرقته وصلبه ورسم دمه كوسام تحـدث الآن ، وَ " التعديـد " يريد قطع هذه السلسلة المعيبة فـي " استثمار " جسد أحمـد . ويُنهيـها بالأكثر خستّة من كل حلقات هذه السلسلة ***"لا ترسلوه إلـى الوظيفـة ، لا ترسـموا دمـه وسـام "*** حقـاً فالوظيفـة لا تليـق بمؤلـه هـو أحمـد ؛ فـــهي للصغار وأحمد عالٍ متسامٍ ، ومثل ذلك استغلال دمــه لتعليـق الأوسـمة ؛ فـهي للبشـر الذيـن يحبـون اللامـع والفـاني أمّـا هـو فللأبـد . ثمـة تشـريع شـعري ينتجـه النـص ؛ فـهويعتبر الأوسـمة ربـاً للـدم المطلـول الــذي لا يعوّض بمعـادن لامعـة علـى الصـدور ***"لا ترسـموا دمـه وسـام ، فـهو البنفسج في قنينة "*** .... ولذكر الطيرين هنا " السنونو ، الحمام " إيحاء

بما لأحمد من صفات ، فالسنونو " مهاجر مرتحل في طبعه إلـف النـاس " كما يعبّر الجاحظ ، والحمام أليف مستأنس ورسول محبة وسلام .
كنا قد قرأنا المقطع الثاني من القصيدة الذي يبتدئ بكلمة " نازلا " :

...... نازلاً من نحلة الجرح القديم إلى تفاصيل
البلاد

وها نحن نقف عند مقطـع ينشـد فيـه الصـوت الشـعري مبتـدئاً بكلمـة " صاعداً " : *....... صاعداً نحو التئام الحلم*
تتّخذ التفاصيل الرديئة شكل كمثرى

وكنّا قد ألمحنا إلى أن كلمة " نازلا " ومقطعها الذي يليها في حالة تضاد مدروس مع كلمة " صاعداً " ومقطعـها الـذي يليـها . ولنـا أن نتنبّـه إلـى مفردة " **تفاصيل** " الواردة في سياق كل من المقطعين ، والتي تحقق في الميكـانيزم الشـعري للقصيـدة ارتباطـاً مـع التافـه والقبيـح . إذ تـرد فـي المقطع الأول "***نازلاً من نحلة الجرح القديم إلـى تفـاصيل البـلاد*** " كمـا ترد في سياق المقطع الثاني" ***صاعداً نحو التئام الحلـم تتخـذ التفـاصيل الرديئة شكل كمثرى*** ! "

.... صاعداً نحو التئام الحلم
تتخذ التفاصيل الرديئة شكل كمثرى
وتنفصل البلاد عن المكاتب
والخيول عن الحقائب

إذن كلمة " صاعداً " وجملتها التي تليها" ***صـاعداً نحـو التئـام الحلـم*** " ذات قيمة إيجابية في نفس الصوت الشعري ، لـذا مـن الطبيعـي أن تجـرّ معها قيماً إيجابية أخرى ، وأن تنفصـل عنـها الأشـياء والقيـم المرذولـة .

ففي الصعود تتفضح الأشياء والأشكال والتفاصيل ، لأن الناظر من علٍ ينظر بعين طير *" تتخذ التفاصيل الرديئة شكل كمثرى "* . لماذا كمثرى ؟ . يقول البحث التقليدي في الجمال إن الدائرة أكمل الأشكال الهندسية ، وتبعاً لذلك فالكرة أجمل الأشكال الفراغية ، والجمال الكامل ينقلب إلى ضده عندما يشوّه ، والكمثرى تشوية للكرة والدائرة ، لأنها تشوّه الانسيابية والتكوّر . فهي بشعة إذن .

في هذا المقطع *" صاعداً نحو التئام الحلم* .... " سيكون همّ الشاعر / أحمد هو تجميع عناصر الحلم لتلتئم وتكتمل . إذ تشير كلمة " التئام " إلى أن الحلم مُشظّى شظايا متناثرة ؛ وبالصعود ، صعود أحمد ـ كما لو كان صعود شمس أو معراج براق ـ ستلتم الشظايا وتلتئم ليكتمل الحلم . وعناصر الحلم على الأرض مقرونة بتفاصيل رديئة ـ وفق تسمية الصوت الشعري لها ـ فلابد من انفصالها ليمكن الالتئام هناك في الصعود ، فتنفصل البلاد ؛ وهي في صفة الجمال ، عن المكاتب ؛ وهي في صفة القبح . هل بنا حاجة لأن نبرهن أن في انفصال البلاد عن المكاتب جمالاً ؟!!! . وتنفصل الخيول عن الحقائب . الخيول للجولة والصولة الفاتكة في الذاكرة الجمعية فإذا ما دُجّنت وارتبطت بالحقائب ذهبت عنها قيمة الجمال الخاصة بها ؛ إنّه استرجاع الماضي البعيد إذن ، الماضي الذي كانت فيه الخيول للفرسان وللصولة .

وتستمر مكونات وصور الحلم المفككة ، في التشكل والتكوّن ، شيئاً فشيئاً ، ويرتقي الشاعر / أحمد بالحلم إلى بدء خلق وتكوين جديد لعناصر الطبيعة والبشر ، في هذا التكوين الجديد يمنح أحمد الجمادات

والأشياء وكلّ الكائنات أرواحاً ، **فتحس ، وتشعر ، وتشتعل ، وتخجل ،** وبذلك يمتلك أحمد طبيعة إلهٍ متوحّدٍ مع الطبيعة :

للحصى عرق . أقبّل صمت هذا الملح

أعطي خطبة الليمون لليمون

أوقد شمعتي من جرحي المفتوح للأزهار

والسمك المجفف

للحصى عرقٌ ومرآةٌ

وللحطاب قلب يمامة

حلمٌ من نتفٍ ، تجميع النتف سيوصلنا إلى رغبة الصوت الشعري المدفونة في الحلم . أليس أهمّ دافع للحلم هو الرغبة ؟ . والصوت الشعري يؤنسن الحصى ويجعل لها روحاً وعرقاً . أيتعرّق الحصى ؟ . هذا ما فعله الصوت الشعري بإسقاط رغبته في أن تحلّ روح أحمد وتتوحد مع الطبيعة فيتعرق الحصى ***" للحصى عرقٌ . أقبّل صمت هذا الملح "*** . يفضح اسم الإشارة " هذا " شيئاً محدّداً ومعرّفاً باسم الإشارة . فما هو ؟ . ألم يعط الشاعر / أحمد للحصى روحاً وجعله يتعرق ؟ والعرق ملحٌ ! والمثل يقول " العرق ملح التعب " . ولنتذكر أيضاً أن الصامت الأكبر في هذه القصيدة / الملحمة هو أحمد على الرغم من أنه المعني الأول بها ، وعلى الرغم من صوت مخادع نحسبه صوت أحمد وهو يصرخ " أنا أحمد العربي " . إذ يبقى الشعر شعراً ، فلا هو الحياة بنبضها ، ولا هو مسرحٌ مشخّصٌ فيه العديد من الممثلين الذين يتحاورون ويتخاطبون ، فالصوت القائل في الملحمة هو الصوت الشعري / الشاعر حقيقة ، وما صوت أحمد إلا محمول على المجاز .

أحمد هو إذن الصامت الأول ، ومن صمت أحمد ومن عـرق الحصـى ، الذي هو روح أحمد ، ينحت الصـوت الشـعري الصـورة ***" أقبّل صمت هذا الملح "*** . وإذا كانت القبلة للمحسوس تعبيراً عن اندفـاع العاطفـة ، فكيف إذا كانت لغير المحسوس ؟ : " أقبّل **صمت** ... " .

ونمضي مع الروح التي تتوحد بالطبيعة " روح أحمد " :

أعطي خطبة الليمون لليمون

كلمة **خطبــة** فـي القـاموس " لـون كـدرٌ مشـرّبٌ حمـرة فـي صُفـرة " ــ ولنتذكرْ ولع محمود درويش بالألوان ! ـ . أحمد إذن من يعطـي لليمـون لونـه ***" أعطي خطبة الليمون لليمون "*** . وأيّ لـون ؟ لـونٌ مشـرّبٌ بحمرةٍ على صُفرة . ألا تذكرنا الحمرة علـى الصفـر بتـورد الوجـه فـي اندفاعـة العاطفـة ؟ . وأحمـد هـو مـانح الليمـون لونـه وجاعلــه يحـسّ ، ويشعر ، ويحمرّ وقد أخذته العاطفة العاصفة .

خلال فـترات لاحقـة فـي زمـن القصيـدة ستتحول رغـائب الحلـم وتوقـع تحققها من خلال الصور الشعرية المتعلقة بـأعلى مراتـب الجمـال ، إلـى صور شعرية تمسّ الواقع ، حيث تمنّي إخراج الحلم إلى حـيّز الوجـود ، أي بمعنـى تمنّـي الصـوت الشـعري لتحقق حلمـه فـي الواقـع : خـيراً ، وجمـالاً ، ووطنـاً ، وكــلّ القيـم المرتبطــة بمشــروعه ورؤاه لــلأرض والإنسان ... لكن ، حتـى الآن لا يزال الحلـم يتعلـق بمـا هـو أعلـى مـن الواقع ، ولا تزال رغبـات الصـوت الشـعري تريـد إظـهار حلمـها تحـت شمس ظهيرة ساطعة ؛ وآلية الإظهار لهذا الحلم هي " الصعود " صعود أحمـد ، كمـا لـو كـان صعـوداً لـبراقٍ شـعريّ يُتقــه الصغــائر ويشــبهها بالكمثرى ، ويفك أسر الخيول ويعيدها إلى أحلامها في الصولة الفاتكة ،

ويؤنسن الحصى فيعشق مثله ويتعرّق ، ويمنح الليمون لون المدنف الوله ساعة يتمرأى بوجه المحبوب .... براقٌ يصعد ... ويصعد ... وسنرى بعد حينٍ أن الشاعر / أحمد سيصل ببراقه إلى سمائه " الأولى " رافضاً تجاوزها مكتفياً بانتمائه إليها !! وسنرى لِمَ لا يريد النفاذ إلى سماوات أعلى ؟! .

لعلّ أحمد وهو يصعد ببراقه نحو حلمه ، شعر أن الحلم كي يتحقق ويتشكل لا بد له من ثمن ؛ ربّما حسب حساب التكذيب والإنكار ، ربما شكّ بحقيقة حلمه ، وهيأ له شكّه أن احتراقاً داخلياً مؤلماً سينوّر له صعوده . ولنا أن نتتبّع تقديم ألم الجسد كأضحية في الأديان والأساطير القديمة . في المسيحية ، مثلاً ، حيث دمُ وألمُ المسيح يؤشّر إلى أكبر تضحية تهدف إلى إشراق نور الإيمان ، ومثل ذلك نجده عند الدروز " الموحدين " (٥٥) ، وكذلك الصوفية الإسلامية التي تجاهد الجسد ، وتحرمه ، وتوجعه .... لذا يفتح الشاعر / أحمد جرحه الحيّ ليشعل شمعة تنير العتم وتدل على تقديم الجسد كأضحية " أوقد شمعتي من جرحي المفتوح للأزهار " ... والشاعر هنا يستعير صورة محوّرة من قصيدة له نفسه ، بعيدة عن أحمد الزعتر في الزمن . فهو يقول في قصيدة " أزهار الدم " مخاطباً كفر قاسم :

فدعيني أستعر صوتي من جرح <u>توهّج</u>

هناك في القصيدة القديمة قبس **صوتاً** ، لأنه كان مخنوقاً بلا صوتٍ ، كان مكمماً ممنوعاً من الكلام بسبب قمع العدو في أرض الـ ٤٨ ، بينما في قصيدة الـ ٧٧ : أحمد الزعتر ؛ فمن الجرح **المتوهج** قبس ناراً لشمعته المنوّرة لدربه . هناك كان بحاجة للصوت لكي يثبت وجوده ،

أمّا هنا فهو بحاجة للنور ليطرد الظلمة ، وليس مجهولاً ما للنور من دلالات في الفلسفة ، وعند الأديان .

ويزيد الصوت الشعري إلى إشارات ، ودلالات ، الصورة القديمة إشارات ودلالات جديدة ؛ إذ يقبس من جرحه المفتوح نوراً ، يسقي به أزهاراً لتزهر وتتفتح . ورغبة منه في جعل جرحه أضحية مقبولة ، وواسمة ، يجعله مفتوحاً ــ فوق كل هذا ــ للسمك المجفف "***أوقد شمعتي من جرحي المفتوح للأزهار ، والسمك المجفف*** " ... هكذا ! " والسمك المجفف !!!! " . لنفهم ما علاقة سمك مجفف بجرح مفتوح ؛ نتخيل جرحاً نورانياً أعطى لشمعة نوراً ، فأحياها . وأعطى الأزهار نسغاً ، فأحياها . فهو إذن قادرٌ على منح السمك المجفف رحيق حياة ، فيحييه . بعد مثل هكذا أضحية ألا يعرق الحصى وتحل فيه الروح ، فيحيا ؟. ألا يصبح للحصى مرآة ينظر فيها إلى نفسه حييّاً مُقلّباً صورته ، عاشقاً لها ؟" ***للحصى عرق ومرآة . وللحطاب قلب يمامة*** " . ألا يلين قلب قاسٍ ويرف رقة العشق والرقّة ؟ . إنه فيضٌ من نورٍ يغمر الأشياء والكائنات فيدخلها في التوحد بالشاعر / أحمد في ملكوت التأله ، فتحس الجمادات بالجمال ! وقلب الحطاب الذي ألفت يده القاسيةَ الخشنة قطع النبت والشجر ، والذي له قلبٌ من صخرٍ جلْمد ،ألا يغار من حصى يثقفه فيض النور فيتعرّق ويفتني مرآة ؟ أليس من الأجدر بالحطاب وهو إنسان أن يصبح له قلب يمامة ؟ "***وللحطاب قلب يمامة*** ! " . واليمامة حمامة برية يسميها العراقيون " فُختيّة " ويشبهون مشيتها بمشية المرأة الفاتنة الجسد ؛ ليحيلنا الصوت الشعري بعد هذا المقطع مباشرة إلى ذكر المرأة في حلمه .

ونحن إذا أمعنا النظر في المقطع السابق ، فإننا سنشعر أن ظلّ المرأة قادم ؛ فالنص صور لنا حصىً يقتني مرآة لينظر إلى نفسه ؛ والمرآة أداة سحرية للنظر إلى البعيد الغائب في موروث ألف ليلة وليلة ،وهي أيضاً أداة مصاحبة للعشاق . كما صوّر لنا شمعة موقدة ، وأزهاراً تتفتح ، وسمك مجفف يحيا ، وأخيراً قلب يمامة راعش ؛ يحيلنا إلى المرأة ومشيتها :

أنساكِ أحياناً لينساني رجال الأمن

يا امرأتي الجميلة تقطعين القلب والبصل

الطري وتذهبين إلى البنفسج

فاذكريني قبل أن أنسى يديّ

نلاحظ أن الفعل "**ذهب**" في صيغ : المضارع ، والمستقبل ، والأمر ؛ دون الماضي ، له في الاستراتيجية الشعرية للقصيدة مسارٌ وجهته نحو معنى أو شيء جميل ، وخلاق ، وخيّر في عرف الصوت الشعري ، فإذا ما استبقنا وقلبنا صفحات تأتي بعد مقطعنا هذا ، قرأنا صوراً وتعابير كثيرة توضح هذه الدلالة :

*" **فاذهب** بعيداً في الغمام والزراعة "*

*" **واذهب** إلى دمي الموحد في حصارك "*

*" **فاذهب** في الزحام ، لنصاب بالوطن البسيط*

وباحتمال الياسمين "

*" **سنذهب** في الحصار حتى نهايات العواصم "*

*" **فاذهب** بعيداً في دمي ! **واذهب** بعيداً في الطحين "*

*" **واذهب** عميقاً في دمي ، اذهب خواتم ، **واذهب***
عميقاً في دمي ، اذهب سلالم "

*" **سنذهب** حتى رصيف الخبز والأمواج "*

وأخيراً في هذا المقطع :

" ..... يا امرأتي الجميلة تقطعين القلب والبصل ،
*الطري **وتذهبين** إلى البنفسج "*

إذن فالمرأة ، وبفعل الذي تفعله ، وهو الذهاب إلى البنفسج تسير في دربٍ جميل وخيّرٍ وخلاق " ..... *وتذهبين إلى البنفسج* " . فماذا تفعل امرأته التي قطفت قلبه إذ تصل إلى أرض البنفسج ؟ ـــ شمّ البنفسج (٥٦) حسب القاموس يشفي المحرور ، وينوّم نوماً لذيذاً لطيفاً ، ويريح المصدوع ـ ستتكئ المرأة هناك ، مسندة رأسها بكفها ، ناعسة ، تحلم بمن يأتي ليأخذها أو يداعبها . ألا ينسجم هذا مع صفات المرأة ، وهي العاطلة المُغلقة بالجمال والتزين ، ونقص الفاعلية ، والانتظار .

وللأرض شبهٌ بالمرأة ، فهي عاطلة ، منتظرة ، غير فعّالة ، وتُحرث ؛ ولكليهما ؛ الأرض والمرأة طبيعة تعوّض السلبية في جسديهما وروحيهما ، هي طبيعة الانتاج ، وتغذية المزروع ، والحنو عليه . والمرأة هنا هي المحبوبة جسداً وروحاً ، وأبعد من هذا ؛ هي الاثنتان ، هي المزيج : المرأة / الأرض . والشاعر / أحمد يناجي العنصر المؤتلف المرأة / الأرض معتذراً عن قصوره وهو الرجل " الفاعل " الذي تنتظره حبيبته بقوله "***أنساكِ أحياناً لينساني رجال الأمن***" لأنهم هُمُ الحاجز المانع لاكتمال الحلم . فالصوت الشهري هنا دفن في القول ضدّ القول ، إنه لا ينسى حبيبته ، إنْ هو إلاّ شعورٌ بالمرارة والتقصير

تجاه المرأة / الأرض على الرغم من سكناها فيه وبه . أليس هو من رأى أو جعل الحصى يتعرّق ؟ أليس هو من جعل أو رأى قلب الحطاب يرتجف كقلب يمامة ؟ أليس هو من قبّل صمت الملح ؟ . فهل ينسى من له رؤى كهذه الرؤى ؟ !!! إن هو إلا دخولٌ للسياسة على الشعر ، ومن له الشعر مطواعٌ ؛ وحده قادرٌ على رصّ جملة تقال في الشارع عن رجال الأمن إلى سياق جملٍ شعريّة ، فتحملها هذه وتخفف من ثقلها ... إنه لا ينسى وإنمّا يجري الضد على لسانه ليتذكر به . وخوف الشاعر / أحمدَ من أن ينسى يديه*" فاذكريني قبل أن أنسى يديّ "* هو خوف من أن يعجز عن أخذ امرأته ، ويعجز عن حرث الأرض . فاليدان رمز العمل والفاعلية ؛ فاعلية الرجل ، الذكر ، المُقتحم ، الحارث ، الزارع . شريط الحلم ما زال يمرّ مكتظاً بمكوناته وصوره المتلاحقة :

وصاعداً نحو التئام الحلم
تنكمش المقاعد تحت أشجار وظلكِ ....
يختفي المتسلقون على جراحك كالذباب الموسمي
ويختفي المتفرّجون على جراحك
فاذكريني قبل أن أنسى يديّ !
وللفراشات اجتهادي
والصخور رسائلي في الأرض
لا طروادة بيتي
ولا مسّادة وقتي

هاهو الحلم يظهر كأنه رغائب أقرب إلى الواقع من حلم يقظة ، أو حلم منام . هو المشروع / الحلم . هو المخطط ، الذي يتمنّى الصوت

الشعري تحققه . ينفضح هذا الاستنتاج ، ويُظهره إلى مجال القبض عليه ؛ دخول السياسة على الخط .

بات واضحاً عندنا توحّد الشاعر بمتوحّده " أحمد " ، وصار معلوماً لدينا أن الصوت في جلّ القصيدة لواحدٍ هو : الشاعر / أحمد ، حتى لو انقسم الصوت الشعري إلى صوتٍ وصداه ، وهذا مفهوم بسبب استراتيجية القول عند الشاعر وأمانيه في التوحد بأحمد ، فإذا ما انتقل ذهن الصوت الشعري القائل في القصيدة إلى المرأة / الأرض ، هل باستطاعته التوحد بهما ؟ وهل يرغب بالتوحد بهما ؟ ! سنبرهن أنْ : لا !! .

رغم حبّ الصوت الشعري للمرأة / الأرض ، ورغم اجتهاده في إخفاء الفارق الفاضح بين المستوى العالي في الحبّ والمناجاة والرثاء والتوحد بأحمد وتأليهه ، وبين المستوى الآخر في خطابه ومحاولته : الدخول ، والتأثير ، وإنقاذ المرأة / الأرض . بداهة نسأل : هل يرغب رجلٌ بالتوحد ـ بمعنى مطابقة هويته وهوية مُتَوحّدِهِ ـ بامرأة وبالتالي بأرض ، إلا في الكلمات الشكلية لرجل الدين المسيحي وهو يبارك زوجين في طقس الزواج ؟! .ولنضعْ فارقاً بين كلمة " التوحد " التي تعني الاندماج في كلّ واحد مطابق في الهوية ولواعج النفس ، وبين " الاتحاد " لشيئين مختلفين ؛ *فالإنسان عندما رأسه إلى السماء محاولاً فهم الطبيعة* ، والتفكر في الكون ، اهتدى إلى الأديان ، وجعل لفظ الجلالة " الله " لفظاً مذكراً ـ من الذكورة ـ في اللغة ، والصوفية يفنون ويتوحدون بإله مذكر في اللغة أيضاً .... وانبعث الأنبياء ذكوراً ... وما طمحت امرأة في النبوة إلا وفشلت . إذن رغم الحب ورغم أن الصوت الشعري خائفٌ

من ضياع يديه اللتين بهما ـ وهو الفارس وفق منطِق ومنطوق القصيدة ـ سيعمل على تخليص المرأة / الأرض من الغول المتمسك بها .... رغم كلّ هذا ظلّت المرأة / الأرض المحبوبة ، متلقية ، عاطلة ، تنتظر الشاعر / أحمد ليحلم ، وليعلن من خلال حلمه فروسيته المتَوقعه ، ولا يفطن الصوت الشعري القائل في القصيدة إلى جعلها تصعد معه ، فالأرض أرضٌ ولن تصعد إلى السماء ! . لاحظْ : الشاعر / أحمد من يصعد مطلاً من فوق على جراحها" ***وصاعداً نحو التئام الحلم .... يختفي المتسلقون على جراحك .... ويختفي المتفرّجون على جراحك*** " ؛ رحلة السمو هذه ليست للمرأة / الأرض ، بلْ هي للذكر / الرجل : الشاعر / أحمد .... فالأشجار ؛ حتى الأشجار وهي في عائديتها تابعة للأرض استلبها الصوت الشعري "***وصاعداً نحو التئام الحلم ، تنكمش المقاعد تحت أشجاري وظلكِ*** " . أخذ الأشجار الوارفة ، المنتجة ، المتفتحة ، الساكنة ، المنتظرة من يقطف ثمرها .... باختصار الأشجار المماثلة للمرأة / الأرض في كلّ صفاتها ومعانيها يسلبها الصوت الشعري من الأرض ويجعلها له ؛ بتعسّف ومشروعية ثقافتنا المتراكمة منذ غياب الأم الكبرى بانتصار الآلهة المذكرة في أساطير بلاد الرافدين وكنعان . ويعزّي الصوت الشعري المرأة الأرض أن لها هي أيضاً بعض المشاركة ؛ فالمقاعد تنكمش تحت الأشجار وتحت " ظلكِ " أيضاً !!! مخاطباً الأرض " تنكمش المقاعد تحت أشجاري وظلكِ " ، هذه هي كلمة التعزية الوحيدة للمرأة / الأرض في زمن الحلم ، ويالها من تعزية ذكورية متعطفة ! .

معلومٌ أن البُداة لا يرغبون بحضــور جسدي للمرأة فـي مجالسـهم ، ولا يسمحون لها بفاعلية تقترب من نشــاط الرجـل ، بـلْ يريدونـها منتظـرة ، متقبّلة ، محروســة منـهم ، ومعلـومٌ أنـهم أقـلّ ارتباطـاً بـالأرض ، لأنـهم مرتحلون ينتجعون . وممــا يُلاحـظ أيضـاً أن الثقافـة العربيـة السـائدة مـا زالت تنسب حضارة العرب ـ على وجـه العمـوم ــ إلـى أصـل بـدوي ، متحنبة نسباً يؤمن أن العـرب ورثـة للحضـارات السـومرية ، والبابليـة ، والكنعانية ، والفرعونية ، وحضـارة سبأ وحضرموت .... ويخيّـل لنـا أن كلمة " <u>**ظلّكِ**</u> " أوحت بها كلمة " <u>**أشجاري**</u> " ، إذ من الممكن أن الصـوت الشعري لفظ كلمة " أشجاري " فقفزت إلى ذهنـه ظـلال الأشـجار . ومـا الظلّ إلا الأثر الـذي تطرحـه الأشـياء المتعرضـة لمنبـع ضـوءٍ ، ونحـن نعرف أن قبس النور جاء من جـرح أحمـد " **أوقـد شـمعتي مـن جرحـي المفتوح** ... " . ظلّها إذن جاء من خاصيّة ليست لها " المـرأة / الأرض " بلْ بفعل منبع النور ، وسـنرى بعد قليل صعـود الشـاعر / أحمـد إلـى منابع النور تاركاً للمرأة / الأرض العتمة والظلال وتلقي الرسائل .

نعودُ إلـى صُـور الحلـم / المشـروع .... إذ يصعـد الشـاعر / أحمـد فـي معراجه نحو السماء ، تتصاغر المقاعد " ***وصاعداً نحـو التئـام الحلـم ، تنكمش المقاعد*** ... " ؛ مقاعد الجُلس المكتفيـن بجلسـة اسـترخاء يفضـح تفاهتها وتناهيها إلى الصـغر صـعوده المتواصـل . ويختفـي المتعرّشـون على جراح المـرأة / الأرض كالدجـاج الفـارّ مـن ظـل حـدأة تصـعد فـي السـماء " ***وصــاعداً ... يختفــي المتسـلقون علــى جراحـك كالذبــاب الموسمي*** " ، زيـادة فـي التحقير يشـبههم بذبـاب يرشـف مـن جرحـها ، موحياً بتضـاد حاد بين جرح لمحبوبة ، وبين ذبـاب يلطـع ويتفـرج علـى

ذاك الجرح ، بين قدس يُصلى له ، وبين ذباب يُدنّس ..... وبعد هذا ؛ ومرة أخرى يعيد الصوت الشعري القول : "***فاذكريني قبل أن أنسى يديّ***" كأن هذه الجملة لازمة استحواذية تأتي على باله كلما مرّ ذِكْرُ المرأة / الأرض ، كأن في نفس الشاعر / أحمد هاجساً يُخيفه من احتمال العجز عن الفعل ، وهو ما يعني نقصاً في الذكورة ، ونقصاً في الرجولة . ولاستبعاد احتمال مثل هذا ؛ يُصعّد الصوت الشعري أحاسيسه ومشاعره ليدخل في جوّ صوفي ، مِلحاح ، وعنيد ، كما لو كان منذوراً للاحتراق في منابع النور :

وللفراشات اجتهادي

بماذا تجتهد الفراشات ؟ . ألا تجتهد رائحة غادية لتحترق في منبع النور ؟! . لطبع فيها تظل معاندة على الفناء والموت في النور . والصوت الشعري يقلب حدي الصورة ؛ يقلب " مفهوم " الصورة التي تعودنا عليها ، متقصداً ، ليبلغنا شدة معاندته في الوصول إلى التئام الحلم ، وإلى منابع النور : فهو من يعطي للفراشات اجتهادها وعنادها للاحتراق في النور ، وليس هو من يتشبّه بها ويعاند "***للفراشات اجتهادي***" .

للنور في القصيدة هاجس يلح على الشاعر / أحمد بسبب إحساسه بالظلمة والعتمة المعاكسة لمشروعه / الحلم ، فهو يقول عن أحمد :

*" وهو اندلاع **ظهيرة** حاسم في يوم حرية "*

ويقول بلسان أحمد :

*" أنا حدود **النار** ..... "*

ويقول عنه :

" وظل وجهك غامضاً مثل الظهيرة "

وكذلك :

" وهو يوم الشمس والزنبق "

ومثله أيضاً :

" وهو اشتعال العندليب "

ويقول بلسانه :

" أوقد شمعتي من جرحي ...... "

توحي منابع النور هذه ؛ التي يتمنى ويحاول الصوت الشعري الوصول إليها بِـ " القيمة " المؤرقة له في القصيدة ؛ وهي قيمة مقدسة تجعله يصنع من أفكاره وأحلامه ، ومن " أحمد " إلهاً أو في منزلة الآلهة ، إذ من له قدرة الادعاء على أن الصخور ما هي إلاّ ساعية بريده التي تنقل رسائله إلى الأرض ، سوى إله ؟ . "***والصخور رسائلي في الأرض***" . ولهذه الصورة قربى مع صورة المتنبي في بيته " وما الدهر إلاّ من رواة قصائدي . إذا قلت شعراً أصبح الدهر منشدا " . عند المتني الدهر هو وسيط النقل أما عند درويش فصخور الأرض ؛ إنها الرسائل الأكثر ثباتاً ورسوخاً . أهناك أصلب وأكثر ثباتاً من صخور ذاهبة في الأرض ؟! هنا نجد أوّالية تعويضية يهرب إليها الصوت الشعري ، إذ ما من شكّ أن ملء وعي الصوت الشعري هشاشة تل الزعتر / الخيمة / المخيم وكذلك جذور أهل الشتات ، فكم هو سهلٌ اقتلاع مخيم أو طرد لاجيء أو حتى ذبحه ! لذا يلجأ الصوت الشعري إلى هذه الأوّالية " مدعياً " قلب المعادلة فتكون "***الصخور رسائلي في الأرض***" . يوحي لنا استعمال الجّار والمجرور : " **في الأرض** " بحركة ذاهبة عميقاً إلى قلب

الأرض ـ كان يمكنه القول : والصخور رسائلي إلى الأرض ــ وهي الحركة الضد في الفضاء الشعري للصعود في السماء ؛ الحركتان تفعلان في عنصرين لهما دلالاتهما الغنية في القصيدة : الأرض ، وَالسماء . الأولى : الأرض / المرأة وطاء ، وموضوع للحرث ، وحامل للمشروع السياسي . الثانية : السماء / النور / التصعّد غطاء ، مُحمّلٌ بالأفكار والأحلام والرؤى . وما الحلم الذي يحلمه الشاعر / أحمد إلا صعود في السماء ولكن .... من أجل تخليص الأرض :

لا طروادة بيتي

ولا مسّادة وقتي

بهاتين القولتين يفتتح الصوت الشعري خطاباً سياسياً ممزوجاً بالحلم . ورغم تكرار الفعل المضارع " أصعد ... " في المقطع التالي ، وهو الفعل المؤشر إلى استمرار الحلم ، الموحي بأن الصعود متواصلٌ ، فإننا سنرى أنفسنا نكاد نلامس الأرض وعناصرها . القولتان "***لا طروادة بيتي ، ولا مسّادة وقتي*** " تحملان معنى انقلاب موازين القوى لصالح محاصري تل الزعتر / الأرض / المخيم الهش ، فكلمة " بيتي " تشير إلى مكانٍ ، ينفي الصوت الشعري مشابهته بطروادة ، وكلمة " وقتي " تشير إلى زمن لبنان الحرب ؛ زمن سابقٌ على وقت كتابة القصيدة بأشهرٍ ..... يقول الصوت الشعري : تل الزعتر ليس بطروادة ، طروادة : التي أسقطت بعد حصار طويل من عدوٍّ خارجي ، غدراً ، بلا اقتحام ، وبحيلة إخفاء المقاتلين في جوف حصان خشبي ، أما المحاصرون لتل الزعتر فلهم الجلد ذاته ، وبأيديهم أسلحة تقتل وتدمّر من بعيد ، وليسوا بحاجة إلى حصان خشبي كحيلة لاقتحام تل الزعتر .

ولا زمني بزمـن مسّـادة (٥٧) : القلعـة اليهوديـة التـي يزعـم اليـهود أن حماتها قاتلوا الرومان دفاعاً عنها حتى آخر واحد فيهم ، إذ عقلوا رُكَبهم ليدافعوا عنها حتى الموت .يقول الصـوت المتوحـد بـأحمد ـــ بالمسكوت عنه جزئياً ـ : لا أرى مقاتلين أعداء وجهاً لوجه ، لو كنت أراهم لعقلـت ركبتي أيضاً ودافعت حتى الموت .

ندخل الآن إلى متن الخطاب بعد أن قرأنا عنوانه :" ***لا طـروادة بيتـي ، ولا مسّادة وقتي*** " هذا الخطاب الذي نظن أن الصوت الشعري قاله فـي لحظة حسابات سياسية ، ومن موقع الخاسر ، المراهن :

وأصعد من جفاف الخبز والماء المصادر

ومن حصان ضاع في درب المطار

ومن هواء البحر أصعد

ومن شظايا أدمنت جسدي

وأصعد من عيون القادمين إلى غروب السهل

أصعد من صناديق الخضار

وقوة الأشياء أصعد

أنتمي لسمائي الأولى وللفقراء في كلّ الأزقة

ينشدون

صامدون

وصامدون

وصامدون

إذا كانت المفردتان " أصعد .... ، سمائي .... " قد نبهتا إلى علامة استمرار الحلم وتصعّده ، فإن الشاعر / أحمد يريد لمشروعه السياسي ـ الذي تؤشّر إليه التراكيب اللغوية "***الفقراء في كل الأزقة ، عيون القادمين إلى غروب السهل ، حصان ضاع في درب المطار ، جفاف الخبز ، الماء المُصادر ، والشظايا المدمنة على جسدي ....*** " ـ أن يُحمل على أجنحة الحلم ، ليخلق التوحد الجديد : المشروع / الحلم ، ولنا أن نتابع المشروع الحلم كما يرغب به الشاعر / أحمد فهو يريد مشروعاً يطير به نحو التحقق ، محدداً ما اختاره من أشياء ؛ ومن يراهم مؤهلين لحمل المشروع / الحلم ، فمن " جفاف الخبز " تبدأ نقطة الصعود الجديدة ! إشارة إلى خبز فقراء ، ولأن مفردة " جفاف " توحي بفقدان الماء تداعى إلى ذهن الصوت الشعري : الماء المُصادَر: " ***أصعد من جفاف الخبز والماء المصادر*** " . " ***ومن حصان ضاع في درب المطار*** " يمكننا التقاط دلالات هذه الصورة بدءاً من دلالات كلمة " المطار " ، أولاً : المطار محطة السفر إلى البعيد ؛ وفلسطينيُّ الشتات هذّه السفر ، ولكثرة أسفاره ضاعت معالم الطريق عنده . ومن دلالات كلمة " الحصان " ثانياً : فالحصان رمز النبل والمقاتلة والوفاء . إذن من ابن الشتات الضائع في دروب المطارات ؛ يصعد .

" ***ومن هواء البحر أصعد*** " . إذا عدنا إلى الآية القرآنية " وجعلنا من الماء كل شيء حي " (٥٨) وإلى آيات متعددة فيها سوقُ سحابٍ إلى أرض موات يحيها المطر ؛ وقلنا إن أصل السحاب هواء بحر . فإن الشاعر / أحمد يريد صعوداً مماثلا ، خيّراً ، يحي النبت والأرض .

"***من شظايا أدمنت جسدي ، أصعد***" . المدمن لا يستطيع فكاكاً من الحصول على المادة المسببة للإدمان ، فانظر على ماذا أدمنت الشظايا ؛ أدمنت على جسد أحمد ! والشظايا المدمنة على جسد ستفتح جروحاً ، ونحن رأينا من قبل علاقة جرح أحمد بالنور ، وبالتالي بالحلم المُصعَّد ؛ إذن من ألم الجرح ، يصعد . في هذه الصورة مقاربة لصورة المتنبي :
" فصرت إذا أصابتني سهامٌ . تكسرت النصال على النصال " .

" ***وأصعد من عيون القادمين إلى غروب السهل*** " . ترد مفردة " عيون " ثلاث مرّات في القصيدة ، كلها بصيغة الجمع ، مرتبطة بثلاثة مشاهد جليلة :

- كتبت مراثيها العيون ، وتركت قلبي للصدى ....

- يا خصر كل الريح ، يا أسبوع سكر ، يا اسم
العيون ، ويا رخامي الصدى ، يا أحمد المولود من
حجر وزعتر ......

- وأصعد من عيون القادمين إلى غروب السهل ...

بداهة تقفز إلى أذهاننا الصفة النبيلة للعيون وخاصيتها في الرؤية ، وكونها النافذة التي يطل منها الذهن . ولأن " العيون " في هذه الصورة مضافةٌ إليها مفردة " القادمين " التي توحي
بحركة جمع يتقدم ، فإن مشهداً يحبس الأنفاس نتوقع حدوثه بعد قليل . وإذا كان الغروب يعني غياب النور وتغبّشَ الأشياء ودخولها في العتمة ، فإن ارتباط الغروب بالسهل :" ***وأصعد من عيون القادمين إلى غروب السهل*** " هيأ القادمين لاجتياز السهل ، وارتقائهم الجبل ، والصعب ، وبدء الجدّ .

"*واصعد من صناديق الخضار ، وقوة الأشياء* .... " . تحيلنا " قوة الأشياء " إلى : قوة الإرادة ، إذ يشتق الاسم " شيء " في اللغة من شاء . أي أراد . وتحيلنا " قوة الأشياء " أيضاً إلى قوى الطبيعة ؛ إلى عالم واسع كبير وغني ، بينما تحيلنا " صناديق الخضار " إلى عالم محدود ضعيف ، وهذه سمة من سمات شعر محمود درويش ، فهو يجمع جنباً إلى جنب : الهائل والصغير ، الجليل والضئيل ، الرائع وَ " القبيح ! " .... يُجمّعها في صورة واحدة ، ليحتال على جعل الصورة متناقضة ، متجادلة ، حيوية ، ومتحركة . وربما أتت " صناديق الخضار " من اندفاعة خبْرة بصرية قديمة إلى سطح الذاكرة ، كان سكان الغور فيها يكتّسون صناديق الخضار .

يصل البيان إلى النقطة الحرجة الأشدّ التصاقاً بالسياسة "*أنتمي لسمائي الأولى وللفقراء في كل الأزقة ، ينشدون ، صامدون ، وصامدون ، وصامدون* " . فالبيان صوّر لنا أحمد معتلياً براقه ، متجولاً في سماء الناس ، وهو ينتقي أولئك الذين أرادهم معه لاكتمال حلمه ، وتحقيق مشروعه ، رافضاً أن يتجاوزهم إلى غيرهم ، لاجماً براقه أن يصعد إلى سموات لا تحتويهم ، مكتفياً بالسماء الأولى ؛ سماء الفقراء . أليست السماوات طباقاً ؟ أليس الفقراء هم الطبقة السفلى التي تعلوها طبقات ؟ وهم من رغب الصوت الشعري في مشروعه / الحلم أن يراهم ينشدون : صامدون ، وصامدون .... ولنا أيضاً أن نعيد الصوت في "*أنتمي لسمائي الأولى* .... " إلى الانتماء الأول للشاعر عندما كان يسارياً .

لأننا نعرف أن القصيدة كتبت بعد سقوط تل الزعتر ونسفه حجراً حجراً ، ولأن القصيدة معنونة بـِـ " أحمد الزعتر " ، لذلك نفهم الروح

المأساوية في القصيدة التي تهبط إلى حدّ اليأس أحياناً ، ونفهم كذلك مجموعة المراثي المبثوثة في نسيج هذه الملحمة ، تلك المراثي التي يبثها الصوت الشعري كلما لاحت بارقة أمل . وللمرثية التالية شكل المتح من الذاكرة ، كما لو كان الصوت الشعري يكتب أحمد الشهيد ، وفي ذهنه ألا يعلن شهادته إلا في نهاية القصيدة ، وفي ذهنه أيضاً بعض فتات المشروع / الحلم التي لا يريد أن يفوته منها شيء دون تسجيل ، فهو يقول الشعر بمزيج مؤلف من تذكر ورثاء وتفجّع ، علة من كان ظله يُظل بلاداً واسعة ، ومن كانت جفونه تحرس مدينة كدمشق ؛ مدفوعاً بتشنج منكسر الأحلام إلى تذكر ليس له من فائدة سوى تكبير المأساة والإحساس بالمرارة في الروح . إذ راح يجترّ كلاماً من البيان القومي المنكسر :

كان المخيم جسم أحمد

كانت دمشق جفون أحمد

كان الحجاز ظلال أحمد

صار الحصار مرور أحمد فوق أفئدة الملايين

الأسيرة

صار الحصار هجوم أحمد

والبحر طلقته الأخيرة

هذا الإله / الأرض / أحمد المتوحد بالجغرافيا هنا ..... كان جسده هو المخيم ، وكانت دمشق جفونه ، وكانت الحجاز ظلاله . أعطى الصوت الشعري للأماكن الثلاثة : المخيم ، دمشق ، الحجاز ما ينقصها من جسد أحمد . فالمخيم غير الثابت ، المبني على أرض سراب ؛ أرض مُعارة ،

يعطيه الصوت الشعري جسم أحمد ، الذي ما كانت الصخور إلا بعض رسائله في الأرض ، كما رأينا . أليس هذا ما ينقص المخيم ؟! ويعطي دمشق جفونه ؛ جفوناً لدمشق ، لتحمي ناسها : فالجفون حارسة للعيون ، كي لا تبقى كالسمك معرّاة العيون بلا حراسة ولا أمن " ***كانت دمشق جفون أحمد*** " . ويعطي الحجاز المكتوية بنار الشمس ظلالاً ظليلة " ***كان الحجاز ظلال أحمد*** " .

بعد أن كان أحمد كل هذا ، وأعطى كلّ هذا ، يأتيه الحصار كأنه قدرٌ غادرٌ ، فيتحول أحمد إلى طيفٍ أثيري تُقبل قلوب الملايين أقدامه وهو يمرّ فوقها لملاقاة الحصار " ***صار الحصار مرور أحمد فوق أفئدة الملايين الأسيرة*** " . الملايين إذن أسيرة ، وليس في وسعها إلا فرش قلوبها تحت أقدامه ، لأن الأسارى لا يمتلكون ما يقاومون به .

لاحظ المفارقة ؛ بين التجسد المضخم لأحمد إلى حد التوحد بجغرافيا كبيرة ، وبين حصاره . ولتفكيك هذه المفارقة الخانقة رغم وجود الملايين ، يرسل الصوت الشعري أشد انفعالاته :

صار الحصار هجوم أحمد

والبحر طلقته الأخيرة

من المحاصر إذن ؟! ..... من يمر على سجادة من قلوب الملايين الأسيرة ؟! أم مُحاصيروه ؟... هم خسروا الملايين من الناس ، أما هو فربحها . ولأنه يمتلك كل هذا السحر والتصميم صَيَّرَ البحر طلقته الأخيرة "***صار الحصار هجوم أحمد ، والبحر طلقته الأخيرة*** " .

بين إله يتجسّد ويتوحد بالجغرافيا ، وبين حصار مُحكم ؛ إيحاء بضعف ذاك الإله ... هذا ما يقلق الصوت الشعري ويجعله يضطرب ، فلا يجد

إلا أن يصعد الإله / المضعف إلى إله / قادر ؛ قادر على إعادة خلق البحر وصنعه على شكل طلقة !! ثمة دلالتان تتنازعان الصورة : " والبحر طلقته الأخيرة " . أولاهما إمعانٌ في تأليه أحمد ؛ إذ تقول الفيزياء الحديثة إن انهدام بنية الذرّة ــ أي انعدام المسافة الفاصلة بين النواة والإلكترونات الدائرة حولها ، في فلك بعيد جداً ، بمقاييس الذرة طبعاً ــ يجعل حجم الكرة الأرضية بمقدار بيضة صغيرة ، ولكن ثقيلة جداً ، ويتخيل البعض القيامة انهداماً للذرات وتجمعاً للكون في حجم صغير ! ينتثر مرة أخرى !! والصوت الشعري يريد لأحمد القدرة على إعادة صنع البحر في هيئة طلقة ، ولتكن أخيرة ! هو إذن يريد قيامة يصنعها أحمد ؛ قيامة تحاصر محاصريه وتجعلهم مجرّدين من كل قدرة أمام إله صانع . الدلالة الثانية ــ إنْ صحّتْ ــ تشكل نبوءة لشاعر لمْ يُردْ إلا أن يكون مغنياً ومنشداً ، وليس نبياً أبداً . فإذا كان الشتات الفلسطيني قد تجوّل في الأرض العربية ، واستقر إلى حين في لبنان ، فإنه لن يجد له بعد اقتلاعه من لبنان إلا ركوب البحر إلى شتات أوسع وأكبر ، وبذلك يكون البحر " طلقته الأخيرة " ، وتكون نبوءة الخروج من لبنان إلى البحر قد تحققت في الـ ٨٢ . تكرار التراكيب اللغوية : كان المخيم جسم أحمد ، كانت دمشق جفون أحمد ، كان الحجاز ظلال أحمد . والتراكيب اللغوية : صار الحصار مرور أحمد فوق أفئدة الملايين الأسيرة ، صار الحصار هجوم أحمد ، و" صار " البحر طلقته الأخيرة ؛ أوحي وأعطى المتلقي الإيقاع النفسي والحركي لنادبٍ يندب : من كان وكان وكان . **ثم صار وصار وصار** .

قرأنا في المقاطع السابقة في القصيدة ، صوراً وكلاماً يدل على أن الاستراتيجية الشعرية للصوت القائل ، كانت مشغولة بلمّ كل مقدّس ونثره تحت أقدام أحمد ، وبجمع كل عظيم وكبير وجعله تابعاً لعظمة أحمد ، وبقطف كل الجمال وإشهار جمال أحمد . أمّا الآن فسنقرأ كلاماً وصوراً تدفع المتلقي إلى التفكير بأن الموت قادم ، وسنحس بدبيب الموت بين الكلمات ، وسنلاحظ بكل جلاء افتراقاً بيّناً بين الصوت الشعري الذي تلبّسه الشاعر ، وبين أحمد ، وما افتراق الصوتان وسماع المتلقي صوتاً شعرياً عالي النبرة ؛ مثل صوت حادّ يسير في ظلمة بريّة موحشة ، إلاّ لأن الموت يقترب مفرقاً بين الصوت القائل وأحمد ؛ الصوت الباقي صاحبه على قيد الحياة ، وأحمد الذاهب إلى الموت / الشهادة .

يا خصر كل الريح يا أسبوع سكّر !

يا اسم العيون ويا رخامي الصدى

يا أحمد المولود من حجر وزعتر

ستقول : لا

ستقول : لا

جلدي عباءة كل فلاح سيأتي من حقول التبغ

كي يلغي العواصم

وتقول : لا

جسدي بيان القادمين من الصناعات الخفيفة

والتردد .... والملاحم

نحو اقتحام المرحله

وتقول : لا

ويدي تحيات الزهور وقنبله

مرفوعة كالواجب اليومي ضدّ المرحله

وتقول : لا

يا أيها الجسد المضرّج بالسفوح

وبالشموس المقبله

وتقول : لا

يا أيها الجسد الذي يتزوج الأمواج

فوق المقصله

وتقول : لا

وتقول : لا

وتقول : لا

ليس خافياً هنا هذا الديالوج الذي لا يحمل في طيّاته مونولوجاً بين المتوحّدين أحمد /الشاعر الذين انفصلا ، إذ تشير أداة النداء " يا " ومناداها في "***يا خصر كل الريح ، يا أسبوع سكّر ، يا اسم العيون*** .... " وكذلك التراكيب :" ***ستقول : لا ، وتقول : لا*** " إلى مُخاطب مقابلٍ ، ولن تعيدنا ياء المتكلم " ي " ؛ القائل في " **جلدي عباءة ... ، جسدي بيان .... ، يدي تحيات** .... " إلى المونولج في أزمان التوحد ، لأنها كلها تأتي استَجابة للتقوّل الذي يلقنه الصوت الشعري لأحمد .

ستُّ أدوات نداء في هذا المقطع تتبعها ستُّ صور ، أربع منها تبدأ بـِ " يا " المحددة النداء للقريب وللبعيد ، واثنتان منها تبدأ بـِ " يا أيها " مركبتان من " يا " وَ " أيّها " لتشديد الإيحاء بالندْه ، وهما تحددان النداء

للبعيد . الأربع الأولى ***" يا خصر كل الريح ، يا أسبوع سكّر ، يا اسم العيون ، ويا رخامي الصدى ، يا أحمد المولود من حجر وزعتر "*** كلها تشير إلى أسطورة تكوين " خلق " جديد لأحمد ، أسطورة تنتج في القصيدة للتّو . ففي الصورة المجازية المخايلة " يا خصر كل الريح " نجد كلمة " خصر " التي لا ترد في الشعر العربي إلا مقرونة بالغزل ، وهي كلمة تدل على ملمس ماديّ ، ولكن ما الذي تحدده إذا ما كانت خصراً للريح وليست خصراً لغادة أو غزالة ! . نقرأ في القاموس : الريح لغة من الثلاثي " رَوَحَ " . والريح غلبة ، وقوة ، ونصرة ، ودولة ، والريح حاملة للأنسام والأنفاس . ومعلومٌ أن النَّفسَ علامة الحياة الأولى ، والنفس يختلط في بعض معانيه بالروح والنفس " فنفخنا فيه من روحنا " (٥٩) " ثم سوّاه ونفخ فيه من روحه " (٦٠) . وقد شبّه المسيح عمل الروح القدس بهبوب الريح (٦١) فإذا تمعنّا في المعنى القرآني نجد " نفخ الله " والنفخ يكون بدفع النَفَس ، وهو ريح . فماذا نفخ ؟ نفخ روحاً . لا حظ المزج والمقاربة بين معنى الريح والروح .... والريح هي المحرك الأول في الطبيعة ، تحرك الشجر وتموّج البحر . وفي القرآن أيضاً الريح لواقح وهي حاملة الغيوم والمطر . والريح تغلب ، وتميت ، وتحيي ، وتنصر . ولنتذكرْ أن الله يرسل الريح للخير ، ويرسلها شرّاً أيضاً ، ولنتذكرْ أن الأحزاب هزمتها الريح في وقعة الخندق . وفي الريح تهوّم/ الجن والملائكة . وفي ألف ليلية وليلة كان بساط الريح نقلة كبرى في الخيال العربي . ومن أرباب الريح " حدد " الإله الآشوري . **الريح** كل هذا ، وأحمد خصر هذا " الكلّ " ؛ هذا عنصر أوّل في أسطورة تكوين : أحمد . أما العنصر الثاني فينبع من "

يا أسبوع سكّر " . الرقم " ٧ " رقم يرمز إلى التمام والكمال ، وهو يرد ستمائة مرة في الكتاب المقدس(٦٢) ، وَ " ٢٧ " مرّة في القرآن الكريم (٦٣) . السموات سبع ، وعدد أيام الأسبوع ، وعدد الحيوانات الطاهرة التي دخلت فلك نوح سبع ، واستقر فلك نوح بعد سبعة أيام " أسبوع " . وفي حلم فرعون كان عدد البقرات سبع والسنابل سبع ، وطاف الكهنة حول أسوار أريحا سبعة أيام ينفخون بسبعة أبواق ، وفي اليوم السابع طافوا سبع مرات ...... والله خلق العالم في ستة أيام وفي اليوم السابع استوى على العرش ..... ولم تقسم الشعوب الزمن إلى سبعة أيام إلاّ متأخرة ، ولم تكن أيام الأسبوع مسماة إلى أن سمّاها الرومان ! (٦٤) لكل يوم من الأيام السبعة اسم كوكب من كواكب السماء السبعة . وكان البابليوْن يظنون أن العدد " ٧ " **يعبّر عن أعظم قوة ، وعن كمال العدد** ، وكان البابليون أيضاً يطلقون كلمة واحدة على العدد " سبعة " وعلى كلمة " كل " وبذلك يكون تأويل الصورة " يا أسبوع سكّر " : " يا كلّ السكّر " أي يا كلّ الحلو ؛ الجميل . ولنا أن نلاحظ أن الصورة السابقة تضمنت كلمة " كل " الصريحة :

" يا خصر كل الريح " .

" يا اسم العيون "

العين هي الباصرة في اللغة . وفي القاموس هي أهل البلد وأهل الدار ، وعين الماء ، والحاضر من كل شيء ، وحقيقة القبلة حيث التوجه للعبادة ، والسيد كبير القوم ، والسحاب الخيّر ، والشمس ، والمطر الذي لا يقلع أياماً . وإذا نظرت البلاد بعين : طلع نبتها . وأنت على عيني أي في الإكرام والحفظ . فإذا كانت العيون كلّ الذي قرأنا في القاموس

واللغة ، فأحمد اسم هذه الأشياء كلها . ولا ننسى أن كلمة " اسم " تشتقّ لغوياً من السمو ، ونحن نعرف حكاية السمو والصعود في هذه القصيدة.

" ويا رخاميّ الصدى "

الرخام أنبل الصخور وأفخمها ترديداً للصوت وترجيعه . ومن قبل قرأنا " والصخور رسائلي في الأرض " فكأننا الآن نتلقى صدى الرسائل التي بعثها المؤله أحمد .

" يا أحمد المولود من حجر وزعتر "

إذا كانت الديانات السماوية تؤكد أن خلق آدم جاء من ترابٍ صلصال وماء ، فإن أسطورة الخلق في القصيدة تأخذ درباً آخر له دلالات عميقة ، فالصوت الشعري الهاجس ؛ المسكون العقل بـِ " تل الزعتر " يجبل خلق أحمد من حجر وزعتر ..... للحجر صلة أصل بالتراب والصلصال ، لكنه أصلب وأكثر تحديا ، ومن " الزعتر " يأخذ الصوت الشعري العنصر الآخر لِجبلة الخلق الجديد . وفي كلا الحالين " خلق آدم ، خلق أحمد " تتم الولادة من الأم الأولى / الطبيعة .

.... ثم أداتا النداء للأبعد " يا أيها " في :

يا أيها الجسد المضرج بالسفوح

وبالشموس المقبله .

وكذلك :

يا أيها الجسد الذي يتزوج الأمواج

فوق المقصله .

كان أحمد المقترب من الموت يصير أكثر بعداً ، ولكن أكثر تجسداً ووضوحاً ، فبعد أن كان : " **خصر كل الريح** ، وأسبوع سكّر ، واسم

العيون .... " . هاهو يصبح جسداً مضرّجاً : " ***يا أيها الجسد المضرّج بالسفوح ، وبالشموس المقبلة*** " كأنه موسى إذ نادى ربّه على سفح الطور ، فتمثل له نوراً ؛ يتجلى أحمد للصوت الشعري مضرّجاً بالسفوح والشموس ، لكأن الصوت الشعري ينزّه أحمد أن يُنظر إلى جسده الجريح من فوق ، كأنه يقول لكي ترى جسد أحمد المضرّج ، عليك أن ترفع ناظريك إلى الأعلى ، فهو المضرّج بالسفوح وبالشموس الأعلى . والمضرّج لغة : المدمى . والواسع الجرح ... ونحن كنّا قدْ رأينا الربط بين الجرح / الدم ، وبين الشمس / النور ، ففي مقطع سابق قرأنا "***أوقد شمعتي من جرحي المفتوح*** .... " . إذن هذا الجسد مسكنٌ للسفوح وللشموس : السفوح أرض مشرفة والشموس نورٌ ينصبّ من فوق ... هنا ، التماعة أملٍ ؛ كما لو كنّا نشهد احتراق طائر الفينيق ، الذي يحترق ليتخلق من رماده مرّة أخرى ، إذ يشير التركيب " الشموس المقبلة " إلى نورٍ آتٍ بعد ظلام .

"***يا أيها الجسد الذي يتزوج الأمواج ، فوق المقصلة*** " . ذاك الجسد الجغرافي / الفلكي " المضرّج بالسفوح وبالشموس " ليس من المستغرب أن يتزوج الأمواج ، لنتوقع ثمرة هذا الزواج خصباً ، وحركة دائبة ، وعناداً أخّاذاً ، ولألاء نور ، وإشراف .... إذ لابد للمولود أن يحمل مورثات وصفات الأبوين . وتفجؤنا مرة أخرى الاستراتيجية الشعرية في انتاجها للصور ، فنتساءل : كيف يكون جسد أحمد بهذه القيمة والحجم الفلكيين ، الجغرافيين ، ثم يُقصل ويُقطع رأسه ؟ ها هنا واحدة من الدفائن السحرية لشعرية محمود درويش . كنّا من قبل قرأنا " ***ومن الخليج إلى المحيط ، من المحيط إلى الخليج ، كانوا***

يعدّون الجنازة ، وانتخاب المقصلة " وهـا هـي المقصلـة تقصـل ، فانتخابهم تمَّ ، وذبح أحمد تمَّ أيضاً ، لكنه سينجب ، فهو يعرّس بالأمواج فوق المقصلـة ، ولـن يستطيعوا بعـدُ ذبـح الشـموس ولا السـفوح ولا الأمواج لأنه سيورثها لمن ينجبهم من هذا الزواج .

ثمة أوّالية تعتمد على أدوات النداء الجهرية ، وعلـى الصـور التاليـة لـها مباشرة ، كبرزخ ، للوصول إلى قولة سياسـية غير معزولـة عـن نسيج الشعر ، يحتال الصوت الشعري في توصيلها إلى المتلقي نيابة عن أحمد ، فهو يجعله يقول أو " يُقوّله " : ستقول لا ، وتقول لا . التقويلات ثلاث ، هي :

ستقول لا ،

ستقول لا

جلـــدي عبـــاءة كـــل فـــلاح ســـياتي مـــن

حقول التبغ كي يلغي العواصم ....

وتقول لا ،

جسـدي بيـــان القـــادمين مـــن الصناعـــات الخفيفـــة

والتردّد .... والملاحم .....

وتقول لا ،

ويـدي تحيات الزهــور وقنبلـــة ، مرفوعـــة

كالواجب اليومي ضد المرحلة

أول ما يلفت النظر في هذه التقويلات ، هو الثنائية الضدية بيـن الفـاعلين المراد منهم فعـلا ثوريـاً اقتحامياً ، وهـم : فلاحـون " جلـدي عبـاءة كـل فلاح .... " ، وعمال " جسدي بيان القادمين من الصناعات الخفيفـة ....

" ، ومقاتلون " ويدي ...... قنبلة ، مرفوعة كالواجب اليومي ضد المرحلة ". وبين المواضيع والأهداف المراد تحطيمها وتجاوزها وهي : العواصم ، والمرحلة.

" *.. ستقول لا . جلدي عباءة كل فلاح سيأتي من حقول التبغ كي يلغي العواصم* " الصوت الشعري هنا يتكلم إلى أحمَد ، مناشداً بصوتٍ ، خطابي ، جهري . لكن ... كأن أحمد ليس مخاطباً قريباً ، بلْ كأنه مُخاطبٌ مطلقٌ ... ولأن العواصم من قبل طردت أحمد "*كلما آخيت عاصمة رمتني بالحقيبة* " فإن الصوت الشعري يُقوّله رغبته ؛ في أن يتحول جلد أحمد إلى عباءة لكل فلاح ـ وهو ما يعني إعطاء ملامحه وتعابير وجهه ، وكذلك الدرع الحامي للجَسد ــ لتحل روحه فيه ، وليجرفوا العواصم . وما إلباس جلد أحمد كعباءات للفلاحين إلا إضفاء القدسية ووضوح الهوية من أجل الهدف المعلن " إلغاء العواصم " . والتركيب اللغوي " كي يلغي العواصم " علامة على فعلٍ ثوري ، كان له صدىً وروح مساس بالواقع أيام كان بعض التفاؤل ما زال يتردّد في الخِطاب القومي قبل هزيمته شبه التامّة ، والتي ستجد لها معادلاً شعرياً في : " تذويت " (٦٥) الشعر ، والندب ، والمتح من الذاكرة ، والعودة إلى الماضي المرسوم بحنين وقدسية ، وهبوط الروح ، ومقاربة اليأس ، وتبدل النظرة إلى العدو من نظرة تكاد تأكله ، إلى نظرة سقت إلى اليأس والعجز وقبول الآخر الغريب .. هذه ملامح ستستجد عند أغلبية الشعراء العرب ومنهم محمود درويش ، خصيصاً في مجموعته " *لماذا تركت الحصان وحيداً* " .

"وتقول : لا ، جسدي بيان القادمين من الصناعات الخفيفة ، والتردد ، والملاحم ، نحو اقتحام المرحلة " . تقمّصٌ من نوع آخر نلمسه هنا . ففي بداية القصيدة قال ***"أنا البلاد وقد أتت ، وتقمصتني "*** أما هنا ـ وقد اقترب الموت ـ فجسد أحمد هو الذي يتقمص بيان القادمين من الصناعات الخفيفة . تقمّص يحال فيه الجسد / جسد أحمد إلى " ياء " المتكلم : " جسدي " لفائدة الغناء والشدو المشحون بالشجن . وستستثير انتباهنا الكلمات ذوات الدلالات المُعَلّمَة : بيان القادمين ، الصناعات الخفيفة ، التردد ، الملاحم ، المرحلة . فللبيان إحالة إلى : " البيان السياسي " الذي يفتتح عملاً ثورياً لإنهاء العواصم ، وله أيضاً إحالة إلى " البيان " بمعناه في الموروث الثقافي العربي ، وهو : جماع الفكر الذي لم يرق إلى البرهان العقلي ، ولم يبق على أرضية النظرة الغنوصية (٦٦) .. ولكي نفهم المراد من التركيب اللغوي " القادمين من الصناعات الخفيفة " نربطه بـ " كل فلاح سيأتي من حقول التبغ " و بـ " القادمين من التردد .. " لندخل إلى ذهن الصوت الشعري وتفكيره بالقوى المؤهلة للتغيير ، إذ لم ينوجد على هذه الجغرافيا مثلما انوجد في الشمال المتمدن في أمريكا الذي فرض تطوره على الجنوب موحداً البلاد ومحرراً العبيد ، ولا القوى الناهضة وعمالها الذين صنعوا الثورة الفرنسية ، ولا عمال بطرسبورغ الذين أشعلوا الثورة البلشفية .. ما عندنا هم فلاحوا تبغ ، وعمال صناعات خفيفة ، وأناس مترددون ، هؤلاء نحن .. لا زيادة .. ولكنْ ، من كلٍّ يمكن صنع الملاحم .

"وتقول لا ، ويدي تحيات الزهور وقنبلة ، مرفوعة كالواجب اليومي ضد المرحلة " .

في مقطـع سـابق التقينـا بزهـور الياسـمين وهـي مفتقـدة" ***وأرصفـة بـلا مستقبلين وياسمين*** " وقت كان أحمد يبحث عن نفسـه ، وعـن هويتـه ، فلا يجد إلاّ الشتات والضياع ، كمسافر في قطـار دهـري يمـر بمحطـات أرصفتها خاوية من الناس ، خاوية من تلويحة أيد تحمل زهوراً ؛ رمـز الاستقبال والاشـتياق مـن أهلٍ ينتظـرون . أمـا الآن وصـراخ الجـهير الرافض يعلو ، ويعلو ، والإرادة الغاضبة تريد اقتحاماً مظفراً للمرحلة ؛ فتصبح يـد أحمـد : تلويحـة الزهـور للمتقـدّم المقتحـم ، وليـس للمسـافر الضائع" ***ويدي تحيات الزهور وقنبلة*** .. " . واليـد ذاتـها تشـرع كقنبلـة وشبكة الانفجار ، دائمـة التـهديد ، كمـا لـو كـانت فعـلاً عاديّاً ، يوميـاً ، متصلاً ، واجباً حتى انهيار المرحلة" ***ويـدي تحيـات الزهـور وقنبلـة ، مرفوعة كالواجب اليومي ضد المرحلة*** " .

ويختتم الصوت الشـعري خطابـه المقوّل لأحمـد لاءاتـه الشـجية المغنـاة المليئة بالتصميم والتحدي ، والتي أفـادت أيضـاً موسـيقا النـص ، والتـي شكلت لازمة للترديد الإيقاعي بـِ "***وتقول لا ، وتقول لا ، وتقـول لا*** ! " . وآخر " لا " تلتصق بها إشارة تعجب " ! " .

أخيراً يأتي الإعلان الكبير ، الإعـلان الصريـح عـن استشـهاد أحمـد ! " وتموت قرب دمي " . هكذا يعلن الصـوت الشـعري .. ولكـن ، ألـم يكـن أحمـد مؤلـهاً ؟ ألـم يكـن روحـاً أو واهـب أرواح لعنـاصر الطبيعـة ؟ ألـم ينظر إليه الصوت الشعري كإله وما الظواهر والطبيعة إلاّ منه وإليه ؟ . فكيف يُموّت الصوت ـ في الشعر ـ من هو كذلك ؟ .. لاحظ معنا الكلمة الواشية " قـرب " فـي "***وتمـوت قـرب دمـي*** " التـي تنبـئ بانفصـال الصوتيـن ، صـوت الشـاعر / أحمـد ، وبالانفصـال الموحّـد : أحمـد /

الشاعر ، إلى أحمد ميت ، وشاعر يندب . إذ ليس من أحدٍ يموت عن أحدٍ آخر ، لذلك قال " وتموت قرب دمي " ولم يقل : وتموت في دمي ، مثلا . لأن الموت ـ وإن كان استشهاداً ـ هو انفصال عن الحياة ، فليس من الطبيعي ولا المعقول أن يتوحّد الصوت الشعري بميت ، بلْ إن النفور من الموت سيجبر الحيّ على الانفصال . وسنرى أن **نصف المتوحد** : الشاعر ، سيجعل روح أحمد تتقمّص عناصر في الكون ، وتحلّ في أناس لأجسادهم ما يكفي لأن تكون وعاءً لهذه الروح الطاهرة :

وتموت قرب دمي وتحيا في الطحين

ونزور صمتك حين تطلبنا يداك

وحين تشعلنا البراعه

مشت الخيول على العصافير الصغيرة

فابتكرنا الياسمين

ليغيب وجه الموت عن كلماتنا

فاذهب بعيداً في الغمام وفي الزراعة

لا وقت للمنفى وأغنيتي ..

في هذا المقطع وما يليه حتى وصولنا إلى مقطع " الندب " ، نلحظ فكرتين تتمازجان إلى درجة التوحد وانفناء التمييز ، وتتباعدان إلى درجة رؤية الفارق الفيصل بينهما واضحاً بيّناً ، هاتان الفكرتان : أولاهما فكرة الصوت الشعري عن أحمد / إله . وثانيتهما : فكرته عن أحمد / إنسان .

وإذ يعلن الصوت موت أحمد بكلمة واحدة " وتموت " ، والموت للإنسان ؛ يجعل من الحقيقة المعلنة ، فهو لايريد لأحمد موتاً كإنسان ، مثلما ارتعد المؤمنون الجدد ساعة مات النبي محمد، فيستدرك في اللحظة التي يلفظ بها كلمة " وتموت " ، ويلصق بفعل " الموت " فعل " الحياة " : " وتحيا في الطحين " . ورغم الافتراق فإن التركيب اللغوي " قرب دمي " يشير إلى موت أحمد قرب روح الصوت الشعري ، فما من شيء أقرب إلى الروح من الدم ؛ إذ " حياة الإنسان في دمه"(٦٧) . من ثم يعود الصوت إلى " الحلول " ، حلول روح أحمد في الأشياء وعناصر الطبيعة ، التي ترتبط في ذهن الصوت بما هو خيّرٌ ، وإيجابي ، ونافع ، فيقول " ***وتحيا في الطحين*** " . لاحظ ما أن يُعلن الموت حتى تليه الحياة ، كأنما أحدهما ظلّ الآخر " **وتموت قرب دمي وتحيا في الطحين** " ، ولا حظ استخدام الفعل المضارع في الحالتين ، كأن الموت متواصلٌ ، وكأن الحياة متواصلة أيضاً .. لكأن أحمد هو " تموز " الذي يحيي الأرض ونبتها بعد الموات سنة بعد سنة وإلى الأبد .. والطحين رمز للغذاء الأصل ، وهو أيضاً رمز الخير والغلة المتعوب عليها .

" ***ونزور صمتك حين تطلبنا يداك*** " . الزيارة للحيّ وللميت ، هذا ما تقوله العرب ، إنما تشير كلمة " صمت " إلى زيارة لميّت ، فالميت هو الصامت الأكبر ، ولا يكون صمتٌ إلاّ بعد كلام وصوت وحركة . فهل يقبل الصوت موت أحمد ؟! . أبداً . إذ يتمّ الجملة الشعرية السابقة بـ " حين تطلبنا يداك " . إذن : "***نزور صمتك حين تطلبنا يداك*** " أي نزور موتك حين تشير لنا يداك ، لكن أيّ ميت هذا الذي يطلب الناس إلى يده ؟ .... وهي يد حانية مُتقرّية كما سيوحي بها المقطع تالياً ؛ وما من يدٍ

تطلب الناس بحنوّ سوى يد إلهٍ أو يد أمّ ، وفي الحالتين هي يد تتبع حناناً وحماية ورعاية .

" وحين تشعلنا اليراعه "

زيارة هذا " الصمت " ؛ زيارة موت أحمد ، تقترن بطلب من يد أحمد ، وتقترن أيضاً باشتعالٍ داخلي مُهوّم ، والاشتعال يوحي بإنارة مفاجئة وسط عتمه " ***... حين تشعلنا اليراعه*** " . واليراعة فراشة تضيء وهي تطير ليلاً . كأن الصوت الشعري وقد سيطر ظلُّ الموت على ذهنه . يتساءل . أين تلك الروح ؟ أين روح أحمد ؟ . في الموروث : الروح تخرج من الجسد على شكل طائر أو ذبابة أو يراعه أو فراشة ؛ وكل هذا يندرج في مفهومٍ عن الروح يجعلها بعد الموت كائناً يطير ، وفي قول العرب إن **القتيل** تخرج روحه على شكل طائرٍ يظلّ محوّماً حول القبر وهو يصدي ويصيح : اسقوني .. اسقوني .. مطالباً بالثأر وبسكب الدم ليشرب ، ولا يسكت إلاّ بعد أخذ الثأر . وكنا قد رأينا أن كل مشتعل ومشعّ ـ وهو نورٌ ـ ارتبط وخُتِّمَ لأحمد المرفوع إلى النورانية والتأليه .. وفي دلالة أخرى يمكن القول إن الصوت الشعري تتلبسه زيارة أحمد ـ وهي زيارة رمزية ـ حين يشتعل بالكتابة ، أي ساعة يأتيه وحي أو شيطان الإبداع ، فتكون " اليراعه " هنا قلم القصب الذي كان أداة الكتابة قديماً .

بعد الإعلان " التموزي " عن الموت والحياة ، يهبط بنا بساط الشعر إلى دنيا الناس إلى الضعف المستكين الباحث عن تعويض وتحويلٍ ، فيقول الصوت :

مشت الخيول على العصافير الصغيرة

فابتكرنا الياسمين

ليغيب وجه الموت عن كلماتنا

مشهدٌ مريعٌ أن تمشي الخيول على العصافير ، وهي " الخيول " هنا في صيغة الجمع لتكثّر في المشهد خيول الموت الزاحف . وعلى ماذا ؟! على عصافير صغيرة لم تثبت أجنحتها بعد! وفي هذه الصورة خبرة بصرية ريفية المنبت ، إذ لا يمكن أن توجد العصافير الصغيرة في المدن "***مشت الخيول على العصافير الصغيرة*** " .. أمام جيش الموت الزاحف هذا ؛ ابتكرنا الياسمين . وكأننا نخلق حاجة ملحّة تمكننا من إشاحة وجوهنا عن مشهد الموت ؛ مشهد وطء العصافير الصغيرة بسنابك الخيل . ابتكرنا الياسمين : لنوجد مشهداً بديلاً تعويضياً في عزاء الالتهاء ومحاولة تطمين النفس أن في الحياة بعض الجمال ! لا حظ الفعل " فابتكرنا " حيث حرف " الفاء " يشير إلى حالة استئنافية سببية ؛ لأن الخيول مشت على العصافير الصغيرة" ***ابتكرنا الياسمين*** " ، والابتكار إبداع وخلق ٌ من عدم ، كان يمكنه القول " فنظرنا " إلى الياسمين ، لكن الفعل " نظر " لن يؤدي الغرض هنا ، إذ المراد خلقٌ من عدم . وفي الموروث الشفاهي ، وكذلك في القاموس : **مسحوق زهر الياسمين مجرَّب في قطع نزيف الأرحام** . إذن ابتكرنا الياسمين لنبعد وجه الموت المطل على المشهد ، ونبتكره لنرقىء نزف الأرحام .. أوليسوا – فرسان خيول الموت – هم من تربطنا بهم صلة الرحم ؟ أوليسوا هم من قطعوا الصلات وتركوا الأرحام تنزف ؟! . والرحم النازف إحالة إلى المرأة ، والمرأة تحيلنا إلى المركب الأرض / المرأة ، فالنزف لكليهما .. هذه الأوّالية التعويضية – ابتكار الياسمين – نفسية

بالدرجة الأولى ، فالألم المُسبب برؤية مشهد الموت يدفع الصوت الشعري ــ الذي يحال هذه المرة إلى ضمير المتكلمين " نا " في " فابتكرنا الياسمين " ــ إلى هذه الأوّلية بهدف واضح **" *ليغيب وجه الموت عن كلماتنا* "** كأن الموت يتلبسنا إلى الدرجة التي تمتزج فيها رائحته بشعرنا وكلامنا . إنه اليأس ينسرب إلى نغمات الصوت الشعري الجمعي هنا .. لكن الخير لا ييأس من خسران واحد أمام الشرّ ، وكذلك ، الإله لا ييأس ، ولهذا يعاود الصوت التصعّد ذي الجناحين : النفسي ، والشعري :

فاذهب بعيداً في الغمام وفي الزراعة

لا وقت للمنفى وأغنيتي ..

إذا كانت الغيوم قد مثلت في أول القصيدة إحساس التشتت بسفرها المساق بالريح ، فإنها هنا على موعد مع أحمد الذي سيعتليها ، في إشارة إلى الأسطورة الآشورية والبابلية ، وهي إشارة عجلى ، دون إحالة منصوص عليها لا بالمفردة ولا في التركيب اللغوي **"*فاذهب بعيداً في الغمام وفي الزراعة*"** . إنه الدفع إلى العلا المرتكز إلى علّة التمني والإرادة .

وسنلاحظ في هذا المقطع وما يليه ترداد الفعل " اذهب " بصيغة الأمر ، وسنرى أن هذا الأمر " اذهب " يرتبط أبداً بتصعيد الصوت لأحمد ، تصعيده إلى .. ، وبرفقة كل ما هو إيجابي وخيّر ، كما سنرى بعد كل أمر بالذهاب المقدس هذا ، لازمة شعرية أو غاية إرادية ، يهدف إليها فعل الأمر : مرات نسمع عبارة **" *لا وقت للمنفى وأغنيتي* .. "** علامة على الحثّ والاستعجال ، وفي المرات الأخرى نسمع الغاية والهدف

الحاث للصوت الشعري بوضـوح وتحديد : ***" لنصاب بالوطن البسيط وباحتمال الياسمين "***

فاذهب بعيداً في الغمام وفي الزراعة

لا وقت للمنفى

سيجرفنا زحام الموت فاذهب في الزحام

لنصـاب بـالوطن البسـيط وباحتمـال الياسـمين

واذهب إلى دمك المهيأ لانتشارك

واذهب إلى دمي الموحد في حصارك

لا وقت للمنفى

وللصور الجميلة فوق جدران الشـوارع والجنـائز

والتمنّي

كتبت مراثيها الطيور وشردتني

ورمت معاطفها الحقول وجمعتني

فاذهب بعيداً في دمي ! واذهب بعيداً في الطحين

لنصاب بالوطن البسيط وباحتمال الياسمين

"فاذهب في الغمام وفي الزراعة ، لا وقت للمنفى وأغنيتي .. " . عند الآشوريين " حدد " إله الغمام والريح والمطر ، وهو مـن يسوق الغمـام ويعصف به . إذن الصوت يرفع أحمـد إلـى مرتبـة حـدد الراكب الغمـام المشعل بشوكته البرق .. وإلى مرتبة " تمـوز " أيضـا وهـو مـا تتضمنـه كلمة " زراعة " . ولنلاحـظ أن فعل الأمـر " اذهـب " يربطـه الصـوت بكلمتي : عميقا ، وبعيداً . وهما كلمتان توحيان برغبة الصـوت الجارفـة

بأن يستنزف كل قدرة لروح أحمد في ذهابها الخيّر المقدس واختلاطها بروح الظواهر العظيمة ولأجل مرض العاشقين العضال :

" لنصاب بالوطن البسيط وباحتمال الياسمين " .

من قبل ، في مقطع سابق قال الصوت ***" لم تأتِ أغنيتي لترسم أحمد الكحلي*** .. " ساعة امتلأ أحمد وعياً وقرّر المقاومة والصوت أراد مساندته ومعاضدته بالشعر " الأغنية " ، أما الآن فـ ***"لا وقت للمنفى وأغنيتي "*** . لم يعد للشعر من قيمة ، ولا وقت لقوله ، لأن الموت يدبّ بخطاً قريبة تكاد تدوس على فم صاحب الصوت . إذن :

" لا وقت للمنفى وأغنيتي ، سيجرفنا زحام الموت ، فاذهب في الزحام.. "

لأن زحام الموت آتٍ فلا وقت للمنفى ولا للشعر ، فإمّا الخوض فيه وتحدّيه ، أو السقوط ، والمراد طبعاً هو الذهاب إلى الموت وتجاوزه ***" لنصاب بالوطن البسيط وباحتمال الياسمين "*** . لاحظ كلمة " زحام " ، كأن الصوت تصوّر جمعاً هائلاً يتدافع حاملاً الموت له ولأحمد وللذين يعود إليهم ضمير المتكلمين ، وهم الذين حلّت فيهم روح أحمد . ولاحظ كلمة " احتمال " التي لولا أنها مضافة للياسمين لتجرّدت من شعريتها ، فنحن نستخدم كلمة احتمال في التنبؤات عن هبوط أو ارتفاع أسعار الأسهم ، أو سقوط الأمطار ، أو هبوب العواصف .. وللمتتبع أن يراها ـ أي كلمة احتمال ـ في أشعار كثير من الشعراء العرب بعد أن أدخلها محمود درويش إلى الشعر .

" واذهب إلى دمك المهيأ لانتشارك

واذهب إلى دمي الموحد في حصارك "

دمٌ مهيأ للانتشار ؛ هو دمٌ رشاش يصيب الجميع منــه نصيبٌ ، إنــه الـدم الموزع على الآخرين ، دم أحمد .. مثلما قسم الصوت الشعري من قبـل جسد أحمد ، فمنح عباءات للفلاحين من : جلده ، وبيانات للقادمين مــن : جسده ، وقنـابل وزهـوراً مـن : يـده ، هـا هـو يجعـل مـن دمـه مســاحة للانتشار وهي الكلمة الضدّ للحصر والضيق ، وهـي الكلمـة الدّالـة علـى أمنية الصوت ورغبته في ألا يرى أحمد محاصراً أو ميتـاً . وهنـا أيضـاً يرتسم الافتراق بين الصوت الشعري وأحمـد ليس سيكولوجياً وخطابيـاً فقط ، وإنمــا فـي الصـور الشـعرية ! فـدم أحمـد للانتشـار والانتثـار كمـا لوكان دم " تموز " المنثور في نسـغ وأوراق وورود الربيـع ... ***" دمك المهيأ لانتشارك "*** ، أما دم الصوت الشعري فإلى **التوحـد والإنجمـاع** " ***دمي الموحد في حصارك*** " .

" لا وقت للمنفى ..

وللصور الجميلة فوق جدران الشوارع ، والجنائز

والتمني "

لا وقت .. لا وقـت .. لا وقـت للأغنيـة ، لا وقـت للمنفـى ، كـأن الزمـن يسير إلى النفاد ، والفرصة الباقية حرجة .. من يتذكـر بـيروت الــ ٧٦ سيقبض على مشهدية التصور في ***"لا وقت للمنفى ، وللصـور الجميلـة فوق جدران الشوارع والجنائز والتمني*** " حيث كانت جـدران الشـوارع مرصوفـة بالبيانـات وصـور الشـهداء .. حتـى الجنـائز مـا عـاد الصـوت يطيـق صـرف الوقـت فيـها ؛ حتـى دفـن مـن قتـل مـا عـاد لـه فـي زمـن الصوت المتسرع من الوقت الآيل إلى النفاد . بـل حتـى الأمنيـة مـا عـاد

بوسعه أن يتوقف ليتمناها . فهو متعجّلٌ ، متعجّلٌ : ***" لنصاب بالوطن البسيط وباحتمال الياسمين "*** .

" كتبت مراثيها الطيور وشردتني

ورمت معاطفها الحقول وجمعتني "

هذا " الإندخال " الذي يشبه لازمة تدخل فجأة في نسيج القصيدة ، قاله الصوت في صيغ ثلاث : ـ في مطلع القصيدة آن كان الزمن زمن الشتات قال ***" مضت الغيوم وشردتني ، ورمت معاطفها الجبال وخبأتني "***

ـ وفي زمن البحث عن الهوية قال ***"سافرت الغيوم وشردتني ، ورمت معاطفها الجبال وخبأتني "***

ـ أما في زمن هذا المقطع ؛ زمن المقاومة الذاهبة إلى الشهادة فترد الصياغة بهذا الشكل : ***"كتبت مراثيها الطيور وشردتني ، ورمت معاطفها الحقول وجمعتني "*** .

نلاحظ أن هذه الصيغ الثلاث يمكن قسمة كل منها إلى مشهدين . في المشهد الأول من كل صياغة ، هناك حركة انفضاض وتشتت تحمله الغيوم أو الطيور ، وكلاهما " الطيور ، والغيوم " لهما صفة الرحيل الدائم في الفضاء ، كلاهما على سفر دهري ، إنما تفترق الطيور عن الغيوم بنسبيّة وجود " وطن " : عش . لنا أن نتصور الغيوم ماضية ، مسافرة ، بلا ثبات . والغيوم خيّرة حاملة للمطر يتمناها الناس و الأرض ، فلم اختارها الصوت الشعري لقيمة سلبية ؟! أليس لأنها تمضي إلى بلاد الناس بينما هو لا بلاد له ؟ . الغيوم تمضي إلى كل البلدان لتهطل مطراً ، لكنها لاتذهب إلى بلده ، لأن بلده مُضاعٌ ، فيرتبط

تفرقها في الجهات بالشتات في ذهن الصوت .. في حين كانت الطيور في الصيغة الأخيرة "***كتبت مراثيها الطيور وشردتني***" هي التي ترسم أفق التشرد ، فلم اختار الصوت الشعري الطيور في تشرده الأخير ؟ . نعود إلى قولة العرب : إن روح القتيل تظل ترفّ وتصدي زاعقة . اسقوني . اسقوني . وهي هنا " طيورٌ " بصيغة الجمع مما يعني أن القتلى كثيرون . فإذا ظلت هذه الطيور ترثي القتلى عند قبورهم ، واستبد بها العطش إلى الدم وهي تصرخ اسقوني . اسقوني . اسقوني . ولا من مجيب ؛ ولا من آخذ بالثأر ، فربما دفعها الملل والقنوط إلى الشتات والتفرق .

في المشهد الثاني ، وفي الصياغات الثلاث ، تبرز الأرض عنصراً أساسياً . في الصياغتين الأولى والثانية ، حيث الزمن ، زمن التشرد والبحث عن الهوية تظهر الأرض بتضاريسها القاسية لتخبيء الشاعر / أحمد : "***رمت معاطفها الجبال وخبأتني***" . حقاً ، أليس هذا ما يلزم المتشرد الضائع المهزوم ؟ . يلزمه غطاء يخفيه عن أعين الملاحِقين . أما المشهد الثاني في الصياغة الثالثة" ***ورمت معاطفها الحقول وجمعتني*** " فنلاحظ فيه أن **الحقول** حلت محل الجبال ، وهي أكثر أنساً وأزخر عطاءً من الجبال ، وأن الفعل " جمّعتني " حل محل الفعل " خبأتني " ، وفي " جمّعتني " فاعلية وإيحاء بالتقاء الصوت بنفسه ، بينما في " خبأتني " سلبية وتلهف للاختباء تحت أي غطاء .

سنقرأ في المقطع التالي رثاءً ، خفيّاً ، ممخوضا ، ومستخلصاً منه زبدة ، رأى الصوت الشعري أن يخلق من زبدة هذا المخض بياناً حياتياً

وفلسفة حلول ، فتحل روح أحمد في الناس العاديين ، بسيطي الأسماء ، كريمي الأنفس :

يا أحمد اليومي

يا اسم الباحثين عن الندى وبساطة الأسماء

يا اسم البرتقالة

يا أحمد العادي

كيف محوت هذا الفارق اللفظي بين الصخر والتفاح

بين البندقية والغزالة !

لا وقت للمنفى وأغنيتي ...

يُنادى أحمد هنا مناداة مزدوجة ؛ منـاداة لأحمد **بسيط وعادي** ، إنسان من أولئك الذين لا تبهرهم بهرجة أو لمعان خادع ، يناديه الصوت الشعري واصفاً إيّاه باليومي ، وببساطة الاسم وبالعادي . هذا الإلحاح على : العادي ، اليومي ، البسيط يتضمن هبوطاً إلى الأرض من العلا ، ويتضمن حسّاً واقعياً بالمأساة ، فالمركب المعطوب المطلوب إنقاذه ، ها هو ماثلٌ أمام أعيننا ، لا مركب في بحر الصين والحدث يومي بيننا وعندنا ، وليس حدثاً في مجرّة بعيدة .

وفي مستوى المناداة الثاني ينادى أحمد كإلهٍ حلّت روحه في الأشياء وفي الطبيعة : "***يا اسم البرتقالة .. كيف محوت هذا الفارق اللفظي بين الصخر والتفاح ، بين البندقية والغزالة*** " . حقيقة . ليس إلاّ إله من يمحو الفارق بين صخرة جامدة وتفاحة غضّة حيّة ، وبين بندقية تتصيّد وغزالة تُصطاد ، بل هو إله يتمتع بقدر هائلٍ من الحب ليرى البندقية والغزالة شيئاً واحداً .

وتـأتي اللازمـة الحاثـة علـى الاسـتعجال ، لأن الوقـت ضيّـقٌ ، والزمـن يمضي سريعاً فلا وقت للشعر ولا للندب "***لا وقت للمنفى وأغنيتي ..*** " وسيكون الحثُّ على مسارٍ محدّدٍ :

سنذهب في الحصار

حتى نهايات العواصم

فاذهب عميقاً في دمي

اذهبْ براعم

واذهبْ عميقاً في دمي

اذهب خواتم

واذهب عميقاً في دمي

اذهب سلالم

يا أحمد العربي قاومْ

لا وقت للمنفى وأغنيتي ...

يستعيد الصوت الشعري ذاك " الذهاب " المقدس الذي تكلّمنا عنـه سـابقاً ، من أجل ذهابٍ جماعي "سنذهب ، في صيغة الجمع" موحيا أن نثـار دم أحمد في "***واذهب إلى دمك المهيأ لانتشارك*** " فعل فعله ، وأن جمعا سيتقدّم لإنهاء العواصم . وإنهاء العواصـم معـادلٌ شـعري لقـولٍ سياسـي واضح الدلالة .

"***فاذهب عميقاً فـي دمـي ، اذهـب براعـم ، واذهـب عميقـاً فـي دمـي ، اذهب خواتـم ، واذهـب عميقـاً فـي دمـي ، اذهـب سـلالم ...*** " . يُريـد الصوت الشعري لدمه أن يمتصّ روح أحمد وأن تحلّ تلك الـروح فيـه ، ولا يكفيه الحلـول بـل يريـد لـروح أحمد أن تعـرّش وتنبت براعمـا فـي

عروقه " **فاذهب عميقاً في دمي ، اذهب براعم .. اذهب خواتم .. اذهب سلالم ..** " . تحيلنا الخواتم إلى : الطبع . من طَبَعَ ، طباعة . حسب القاموس . كأن الصوت الشعري يريد القول : فلتكن روحك ختماً يطبع دمي . وأيضاً تذكرنا الخواتم بالزواج ، كأن الصوت يريد زواجاً لا ينفصم بين روح أحمد ودمه . وفي مقطع سابق قال الصوت في " أحمد " **إنه سلّم الكرمل** ، وذلك بعد قصة بحثه عن هويته ولقياها قرب نفسه أولاً ، ثم في نفسه ثانياً ، وبعد أن تأهبت الجغرافيا من المحيط إلى الخليج لإعداد جنازة أحمد وانتخاب مقصلة لرأسه ، وبعد اكتشاف أحمد أن طريق روما هي طريق القوة اللازمة للفعل التاريخي ؛ بعد كل هذا وصفه الصوت أنه سلّم الكرمل : "***وحيفا من هنا بدأت وأحمد سلّم الكرمل*** .. " . أما الآن فالصوت يريده في دمه ، لا سلّم واحد وإنما سلالم ، سلالم لكل البلدات والجغرافيا المفتقدة . إذن لدى الصوت الشعري رغبة جامحة لأن يأخذ كل شيء عن أحمد ، وأن يبقى أحمد " قائما في الزمان " ، وأن تحل روحه فيه .

لا وقت للمنفى وأغنيتي
سنذهب في الحصار
حتى رصيف الخبز والأمواج
تلك مساحتي ومساحة الوطن ـ الملازم
موت أمام الحلم
أو حلم يموت على الشعار
فاذهب عميقا في دمي واذهب عميقا في الطحين
لنصاب بالوطن البسيط وباحتمال الياسمين

من قبل كانت مفردة " رصيف " بالجمع : " أرصفة " للتكثير ، وكانت خالية قفراء ، أيام كان أحمد في زمن التشرد : "*وأرصفة بلا مستقبلين وياسمين* .. " . أما الآن فالرصيف واحد محدّد ، ويمثل هدفاً يضعه الصوت نصب عينيه للوصول إليه ، ولأنه " رصيف " فإن إيحاء الوصول إلى محطة أو ميناء بعضٌ من دلالاته ، وهي محطة نهائية هذه المرة ، لأن رصيفها يُعرّف أنه " رصيف الخبز والأمواج " .

الخبز : لبساطة الهدف الشعبي . والأمواج ـ لاحظ ورودها بصيغة الجمع ، للتكثير ـ : فيها قوة كامنة ، وهي عنيدة ، ومتلاحقة ، ومصطخبة ، وعنوانٌ للبحر ، وترد في القرآن في صيغة " موج " في ستّ آياتٍ (٦٨) كلها دون استثناء تصور الموج كقوة لا رادّ لها " جاءتها ريح عاصفة وجاءهم الموج من كل مكان " (٦٩) .... للوصول إلى هذا الهدف رصيف الخبز والأمواج "*لا وقت للمنفى وأغنيتي* " وللوصول إليها أيضاً "*سنذهب في الحصار* " : " سنذهب " بصيغة الجمع مرّة أخرى ، فالصيغ المفردة في زمن التحدي والتصميم لم يعد لها الوظيفة الكافية لإظهار الإرادة الذاهبة إمّا إلى الموت ، وإمّا إلى الموت : "*موت أمام الحلم ، أو حلم يموت على الشعار* " . رغم النبوءة في هذين الموتين ـ إذ مات أحمد ، مات قبل تنفيذ حلمه / مشروعه ، ومات حلمه أيضاً على الشعارات التي بقيت شعارات بلا تحقيق ـ فإن الصياغة تأتي خبرية ، لا نبوئية في المستقبل ، فالجملة الأولى " موت أمام الحلم " خبرية إسمية تامّة ، والجملة الثانية " أو حلم يموت على الشعار " خبرية يتخللها فعل مضارع ؛ في الحاضر . وبذلك

تنتفي النبوءة في الصياغة النحوية ، رغم كمونها في الغائب المسكوت عنه .

سننظر في الشعر إلى الصورة "***موت أمام الحلم ، أو حلم يموت على الشعار*** " كما ننظر في الحياة إلى فراشة تحلم وتموت ، وتصرّ على حلمها إلى درجة الاشتعال بالنار ، وهي الصورة المفتوحة الدلالات التي مهّد لها الصوت بإشارة جغرافية مفتوحة " ***تلك مساحتي ومساحة الوطن الملازم*** " . إنه اليأس متجليا ، لكنه اليأس النبيل ، يأس الذاهبين إلى التضحية بمحض إرادتهم "***النصاب بالوطن البسيط وباحتمال الياسمين*** " .

قبل عدة مقاطع من القصيدة ، وقبل زمنٍ من الأزمان الشعرية في القصيدة ، كان الصوت يخاطب أحمد بأداة النداء " يا " أو " يا أيها " ، أما وقد مات **أحمد الإنسان المقاتل** ، وحلت روح **أحمد المؤلّه** في الأشياء والطبيعة ، فإن الصوت يقول في المقطع التالي مرثية ندبٍ لأحمد الميت / كإنسان ، يروّسها بمرثية تليق بإله ، " معتدا " كما تُعتدّ الندابات في المآتم ــ مع حسبان الفارق بين صوت شعري يندب ، وَ " عدّادة " تندب أيضاً ــ . الندابة تعدّد وتقول في ندبها : كان وكان وكان ، أما الصوت الشعري فلا يريد لأحمد ، هنا ، هذه الـ " كان " لأنه يريده مترفعاً عن الموت وإن مات ، يريده روح إله تحل في الآخرين ، فيوجد بدلاً من " كان " العدادة ؛ " له " المفيدة للعِنْدِيَّة ، والتي توحي بأن من يُرثى موجود " قائم في الزمان " :

وله انحناءات الخريف

له وصايا البرتقال

له القصائد في النزيف

له تجاعيد الجبال

له الهتاف

له الزفاف

له المجلات الملونة

المراثي المطمئنة

ملصقات الحائط

العلم

التقدم

فرقة الإنشاد

مرسوم الحداد

وكل شيء كل شيء كل شيء

حين يعلن وجهه للذاهبين إلى ملامح وجهه

كل هذا الحشد في التعداد بما لأحمد ، يهدف منه الصوت الشعري الوصول إلى إعلان صريح واضح بيّن ، هو إعلان أحمد "***وجهه للذاهبين إلى ملامح وجهه***" . إنه التجلي ؛ تجلي أحمد ، كما الله يتجلّى للذين حصّلوا في العبادة حتى وصلوا إلى الكشف ؛ حين ينزع عن ذاته الحجب الساترة بينه وبين الواصلين الفانين فيه .

تنقسم هذه المرثيّة إلى قسمين . قسمٌ يخصّ أحمد المترقع المؤله :

" وله انحناءات الخريف

له وصايا البرتقال

له القصائد في النزيف

له تجاعيد الجبال

وكل شيء كل شيء كل شيء.

حين يعلن وجهه للذاهبين إلى ملامح وجهه "

تذكرنا صورة*" وله انحناءات الخريف* "في جدتها ، بالصورة التي قرأناها سابقا :*" يا خصر كل الريح* " .. بما أن الخريف زمن ، وبما أن الانحناء إيحاء لحركة في المكان ؛ فمن له الزمان والمكان غير إلهٍ ؟ . نحس في هذا الجزء من المقطع الذي نقرأه أننا أمام كلمة تأبين .إنما أيّ تأبين . ؟! تعداد مناقب ؟! لا . مديحٌ في الندب لمن كان وكان ؟ . لا . إنما هي كلمة صوفية يفنى فيها الصوت الشعري بالمُؤبّن المقدس الذاهب في التقديس حداً تقف له أرواح الطبيعة ، وأرواح الأشياء ، وأرواح الأرواح ساهمة غائبة عن ذواتها ، منتظرة لحظة التجلي والكشف لتسجد وتفنى فيه*" وله انحناءات الخريف ، له وصايا البرتقال له القصائد في النزيف ، له تجاعيد الجبال .. وكل شيء حين يعلن وجهه للذاهبين إلى ملامح وجهه* " . ولأن الوقت وقت ندب جاءت الكلمات بدلالاتها متفقة مع الحزن والندب : **" الخريف ، وصايا ، قصائد في النزيف ، تجاعيد الجبال ... " .**

أما ما يخص أحمد / الإنسان في هذا التأبين / الندب :

" له الهتاف ، له الزفاف ، له المجلات الملونة ، المراثي المطمئنة ، ملصقات الحائط ، العلم ، التقدم ، فرقة الإنشاد ، مرسوم الحداد .. حين يعلن وجهه للذاهبين إلى ملامح وجهه ". وهي صور وتعابير ليست بالغريبة عنّا ولا عن الشاعر صاحب الصوت الشعري ، أيام " أحمد الزعتر " وقبله ، وبعده ، إلى الخروج الكبير من لبنان . فالهتاف ،

والزفاف ، والمجلات الملونة ، وملصقات الحائط ، والعلم ، وفرقة الإنشاد كلها مفردات حياة يومية كانت تعيشها المقاومة في لبنان وجزء من المشرق العربي ، كنا نسمع الزغاريد والهتافات تغطّي نعش الشهيد المحمول ساعة الدفن ، وكنا نرى صور الشهيد وبيانات عن استشهاده وحياته في المجلات والصحف حيث ترفعهم البيانات وكلمات التأبين إلى مراتب فوق البشر لمجرّد أنهم ماتوا في جوّ مقاومة ! وكنا نرى هذه البيانات ملصقة على الجدران في الشوارع ، كما كنّا نحضر حفلات التأبين الصاخبة كأنها احتفالات أعراس .

سينجلي مشهد التأبين بشقيه واضحاً مرتقياً سلالم المقدس ، حتى النهاية الفانية في وحدة الكلّ ، والتي عبّر عنها الصوت بـِ "***العبد ، والمعبود ، والمعبد*** " . ولكن قبل الوصول إلى هذه الوحدة المتصوفة ، أو الناقلة من وحدة الطبيعة / والله فكرتها ، لنا وقفة مع الندم الشيعيّ الذاهل وبقية من مناشدة :

يا أحمد المجهول !

كيف سكنتنا عشرين عاماً واختفيت

وظلّ وجهك غامضاً مثل الظهيرة

يا أحمد السريّ مثل النار والغابات

أشهر وجهك الشعبي فينا

واقرأ وصيّتك الأخيرة

ملاقون نحن في هذا المقطع أحد مفاتيح شعر محمود درويش : "***يا أحمد المجهول*** ! " . كيف يكون مجهولاً وهو الذي جُمِعتْ له الخلائق والكائنات ؟ كيف يكون مجهولاً ونحن عرفناه في القصيدة ومنها حتى

نكاد نرسم ملامحه ؟ ألم يحشد له الصوت الشعري كل ما يدفعنا إلى تقديس أحمد مثلما قدسه هو ؟ فكيف يكون مجهولاً ؟ . في هذا نجد وَلَهَ درويش في الجمع بين الشيء وضده في وحدة تفور بالسرّ ، السر الغامض الذي يشكّل روح الصورة الشعرية .

" كيف سكنتنا عشرين عاماً واختفيت
وظلّ وجهك غامضاً مثل الظهيرة " .

أيمكن أن يسكننا شيءٌ أو فكرة أو صورة عشرين عاماً ، ونظل على جهلٍ بالشيء أو الفكرة أو الصورة ، ذلك قولٌ متناقض في المنطق ، إنما في الشعر فهو ملحُ الصورة : ألم نفطن إلى أحمد ورحنا نندبه ونقدسه بعد موته ، بعد فوات الأوان ، بعد أن ذهب منّا ؟ . ألم نكن رغم حلوله فينا عشرين عاماً في غفلة فلم نعرفه حقاً ؟ . إذن . ألا تتضح الصورة الموّارة : ***" وظلّ وجهك غامضاً مثل الظهيرة "*** . الظهيرة غامضة ؟ !!! . أبداً . فالظهيرة مملوءة بالضياء ، وبها تتصح الأشياء . ولكنْ ! انظرْ في عين الشمس صانعة الظهيرة ، وهي المانحة الضياء ، يزوغ بصرك عنها من شدّة وضوحها ، ليرسم لك البصر قرص الضياء متموج النور غامض الحدود والإطار . وكذلك أحمد .

" يا أحمد السري مثل النار والغابات "

تشبيه أحمد بالغابات يُعقَلُ ؛ فالغابات حافلة بالأسرار ، وغنية ، ومدهشة ، وغامضة . هي عالمٌ مجهولٌ لا يرى الداخل فيها غير حيّزٍ ضيّقٍ ، بينما يظل أحساسه بعمقها ووسعها وما تخفيه يمتلك عليه رؤيته ورؤاه . أما تشبيه أحمد بالنار ـ العنصر الثاني للمشبه به ـ فهذا الذي قصدناه من إثارة التخييل في الصورة ليجعلها متناقضة متحركة متجادلة ، إذ

ليس في الدنيا أكثر وضوحاً من النـار . بل بضوئـها تتوضّـح الأشـياء . أسرّيٌّ إذن وهـو بمثل هذه الأبّهـة النورانيـة ؟ . هذه السرية الشـعرية يفضحها تشبيه أحمد " السري ! " بالنار ، وهي المَعْلَمُ الذي لا يخفى ... وفي الصورة" ***يا أحمد السري مثل النار والغابـات*** " إيحـاء بـأن هنـاك حريقـاً وشيك الاشتعال ، فتجاور النـار والغابـات فـي صـورة غامضـة مرتهجة سيتبعه اشتعال لا محال .

" ***أشهر وجهك الشعبي فينا***

واقرأ وصيتك الأخيرة "

مرة أخرى كيف يكون مجـهولاً وسـريّاً ؟ ثـم يكـون شـعبياً ؟! . هـو إذن سريّ : بسكناه فينا دون أن نفطن له . وهـو غـامض : بعمقـه وصمتـه . هو أيضاً الوجه الشـعبي المـألوف الـذي سيقرأ وصيتـه الأخـيرة ، وهـو النار المَعْلَمْ . هو كـل هـذا وذاك ، لكنـه هـا هنـا بشـقه البشـري" ***أشـهر وجهك الشعبي فينا ، واقرأ وصيتك الأخيرة*** " يُخاطب كإنسان مـن لـحم ودم ، لذا أتت الكلمات عادية وواقعيـة ومشـخّصة ، كـأن الصـوت يريـد منـه قـولاً أخـيراً أو وصيـة وداع ، ولأن الصـوت يكتـظّ رغبـة فـي امتصاص روحاني لكل ما لأحمد فإنه يقول "***أشهر وجهك الشعبي <u>فينـا</u>*** " ولم يقل " لنا " ، ففي " فينا " من قوة الشعرية والتصوير هنا مـا ليس لـِ " لنا " . إذ تمتلك " فينـا " معنـى ودلالـة الاحتـواء والأخذ العميق ، وهو ما لا توحي به " لنا " الفقيرة الإيحاء ، فـإذا أشـهر وجهـه لنـا كـان الأمر أقل شعرية وأضعف إيحاءً . وممـا يزيـد فوعـة الإيحـاء ارتبـاط " **فينا** " بفعل الأمر " أشهر " ؛ حيث الإشهار للسيف وللإعـلان الصريـح غير القابل للارتياب "***أشهر وجهك الشعبي فينا*** " .

يا أيها المتفرجون ! تناثروا في الصمت

وابتعدوا قليلاً عنه كي تجدوه فيكم

حنطة ويدين عاريتين

وابتعدوا قليلاً عنه كي يتلو وصيته

على الموتى إذا ماتوا

وكي يرمي ملامحه

على الأحياء إن عاشوا

بعد كل الذي حصل . وبعد هذا القصيد الملحمي الجاعل من أحمد إله ، ومن القصّ المتضمن في الشعر أسطورة ، أليس من الغرابة بعد كل هذا أن يبقى متفرجون ، يتفرجون على موت أحمد ؟! "***يا أيها المتفرجون ! تناثروا في الصمت .. كي تجدوه فيكم حنطة ويدين عاريتين*** " . أيها المتفرجون : تعبير فيه إدانة وشؤم . الزمن يمضي ، والقصيدة تقترب من النهاية ، والصوت الشعري يغصّ بالمرارة ، فيرى في أولئك الذين لبسوا جلد أحمد عباءات ، والذين كتب لهم أحمد بجسده بياناً ، وأولئك القادمين إلى غروب السهل ، وفقراء الأزقة ، وأولئك الذين ظللهم ظلّه؛ كلهم يُختصرون ويُكثفون في نبرة الصوت الشعري المتخافتة ــ وهي ترى النهاية ــ إلى مجرّد **متفرجين** !! والمتفرّج عاطل ينظر إلى شيءٍ أو حدث لا يعنيه ، ربما تأسّى أو حزن ، لكنه في النهاية متفرّجٌ فقط . وكان الصوت الشعري قد استخدم التعبير ذاته وقت كان حلمه / حلم أحمد يشبُّ صاعداً ؛ وقت كان الحلم يلتأم ، فجرعة التفاؤل أنطقت الصوت آنذاك : "***وصاعداً نحو التئام الحلم ، تتكمش المقاعد تحت***

أشجاري وظلك .. يختفي المتسلقون على جراحك كالذباب الموسمي ، ويختفي المتفرجون على جراحك " .

هناك ـ في زمن وعي الذات ـ **متفرجون** على جراح المرأة / الأرض التي يخاطبها الصوت في الحلم ؛ الحلم المُتمنّى والمرغوب به في اليقظة . وهنا ـ في زمن الشهادة ـ متفرجون على أحمد المُسجّى في الشهادة . بهذه الكلمة " **المتفرجون** " أوجد الصوت رباطاً بين أحمد الشهيد وبين جراح المرأة / الأرض المتسلق عليها ذباب موسمي وَ ...... متفرجون ! لكن جرعة التفاؤل في مقطع المرأة / الأرض تجعل المتفرجين يختفون "***: يختفي المتفرجون على جراحك*** " . أمّا هنا أمام الجسد الشهيد ، فالمتفرجون حاضرون لا يحلّون ، وهم يتحلقون في دائرة خانقة ، لذا يطلب الصوت منهم أن يتباعدوا ويتناثروا في الصمت إجلالاً وتهيئة لتلقي انسكاب الخير من الجسد المُسجّى ، ورغم ذلك يظل موقف الصوت منهم في تناقض ، فهو الدامغهم بتلك الكلمة المشينة " **متفرجون** " !! وهو أيضاً الذي يرغب أن يرى أحمد فيهم حنطة ويدين عاريتين " تناثروا في الصمت ، وابتعدوا قليلاً عنه كي تجدوه فيكم ، حنطة ويدين عاريتين " كأننا أمام مشهد في الحياة ، أو مشهد للتصوير يختنق فيه الجسد المُسجّى بزحام ولهاث الناس المتحلقين حوله ، فيطلب منهم الصوت " ابتعدوا ، وتناثروا " ولأن الجو يعبق بالموت ، فإن الصوت يطلب منهم أن يتناثروا في " الصمت " وهي الكلمة اللائقة بالموت وإحدى دلالاته . وللمقارنة مرة أخرى ، نلحظ " الذكورية " تأبى على أحمد إلا أن يكون **فعّالاً** ، **مشهراً** وجهه الشعبي ، **موصياً** وصيته ؛ حتى وهو في مشهد الموت يدفع إليهم **يداً عارية** فيها الخير

والعمل . بينما ظلّت المرأة / الأرض / الأنوثة مجرّحة ، عاطلة ، يتسلق عليها الذباب ويرشف من جراحها ، وكل ما يطلبه الصوت منها ألا تتساه كي لا ينسى هو يديه ! . إذن : ***" يا أيها المتفرجون ! تناثروا في الصمت ، وابتعدوا عنه قليلاً كي تجدوه فيكم ، حنطة ويدين عاريتين "*** . مرة أخرى : " كي تجدوه فيكم " وليس لكم أو بينكم دفعاً للرغبة بحلول روحه فيهم إلى أقصاها . وللحنطة في الموروث الثقافي دلالات واسعة : فهي رغيف الخبز منذ بدء الحضارة الزراعية في أريحا الفلسطينية . والرغيف أول بلغة حضارة تناولها " أنكيدو " (٧٠) بعد تخليه عن رعويته ،والحنطة هي التي كانت سبباً في لقيا يوسف بعد غدر إخوته وضياعه ، ومن الدنيا يدفن مع المحنّط في مصر الفرعونية الحنطة والذهب .. ولممضوغ الحنطة منفعة في شفاء عضة الكلب المسعور حسب الموروث الشفاهي العربي . إذن فالصوت الشعري يريد من أحمد المغدور بسُعار أبناء العم أن يعطي هؤلاء المتفرجين شفاء من عضّات سعارهم ؛ ولخيرهم . ورغم إدانة الصوت لهؤلاء المتفرجين ، فإنه مثل مسيحي مؤمن ؛ يغفر ، يريد لهم من أحمد وصية وملامح وحنطة ويدين للعمل .

نحن أمام مشهد مهيب ؛ شهيدٌ مسجّى وأي شهيد !! ومتفرجون يتحلقون متزاحمين في الفرجة عليه ، فيطالبهم صاحب الصوت الشعري أن يتباعدوا ويوسعوا من تحلقهم الخانق ليفسح للدلالة الركنية في القصيدة أن تُظهر نفسها بالصورة التالية :

...كي يتلو وصيته

على الموتى إذا ماتوا

وكي يرمي ملامحه

على الأحياء إن عاشوا !

من هو الميت إذن ؟ أمن يتلو وصيته ؟ أم أولئك المتفرجون الأحياء في الظاهر الذين جاءوا ليقلوا نظرة أخيرة على شهيد يُدفن ويُلقّن آخر كلمات الشريعة كزاد للقبر ، فإذا بالميت هو من يلقّن المشيّعين وصية أخيرة ؟! . هو الحيّ إذن ، والمشيعون هم الموتى ! هو الحيّ . وهو من ستحل روحه في الأحياء " **كي يرمي ملامحه ، على الأحياء إن عاشوا !** " . هو من سيمنح ملامحه لمن بعده لأنه الحي الذي لا يموت !! . ولنا أن نرقب صاحب الصوت الشعري وهو في قمة أساه وحزنه اليائس الغاضب عندما يتلقظ بكلمات من نوع مرير هابط الروح " **الموتى إذا ماتوا !** " وَ " **الأحياء إن عاشوا !** " وكأنهم لا يموتون ولا يحيون بل يبقون في برزخ بانتظار أن **يشهد** أحمد .

أخي أحمد

وأنت العبد والمعبود والمعبد

متى تشهد

متى تشهد

متى تشهد ؟!

النهاية المكثفة ، والتلخيص المبهور النفس والعصب . أحمد مات ، وشيّع ، ودفن ، وصاحب الصوت الشعري يناجيه مناجاة جهرية "***أخي أحمد ، وأنت العبد والمعبود والمعبد***" .

من الأخ الذي هو شقيق وصاحبٌ / إنسان ، يقفز الصوت الشّعري إلى أحمد / الـ كل شيء : العبد ، والمعبود ، والمعبد . ثلاثة اشتقاقات من أصل واحدٍ " ع ب د " .

" **العبد** " لله : إنسان حرّ في عرف الإسلام ، فهو عبدٌ لله كي لا يكون عبداً لأي شيء آخر .

" **المعبود** " : هو من تُوجَه إليه العبادة ؛ هو الله .

" **المعبد** " : المكان المقدس المخصص للعبادة والصلاة ؛ المكان الجغرافي الذي رأيناه متوحداً بأحمد ، كما رأيناه جزءاً من جسد أحمد .

ثلاثة رموز من أصلٍ ديني يقابلها :

أحمد الإنسان / العبد

أحمد الإله / المعبود

أحمد المكان الجغرافي الطاهر / المعبد

ويطلب الصوت الشعري من أحمد / الـ كل شيء بإلحاح تكرار السؤال مراتٍ ثلاث :

متى تشهد

متى تشهد

متى تشهد ؟

سؤال يحمل يأسه وقنوطه ومرارته ، في تكراره ، وفي ارتباط ظرف الزمان والفعل المضارع " متى تشهد ؟ " لأن السؤال بـ " متى " يحمل في طيّاته ارتياب الحدوث ، أي أن أحمد قد لا يشهد ؛ وعندها سيذهب كلّ شيءٍ إلى هباء . ويحتوي السؤال أيضا دلالة غائبة عن النص بالحروف لكنّها حاضرة بالمسكوت عنه ؛ دلالة أن من يموت تلزمه

قيامة كي يشهد ، وسيقوم المسيح لتقوم القيامة ، وهو ــ أي المسيح ــ من سمّى نفسه بالشاهد الأمين الصادق (٧١) . ونشير إلى أن القرآن أورد اشتقاقات الثلاثي " شهد " في ١٦٣ آية (٧٢) ولنا أن نلاحظ أن الفعل " شهد " واشتقاقاته في تلك الآيات يفتح دوماً على دلالات لأحداث جليلة يكفي ذكر واحدة منها : " يوم تشهد عليهم ألسنتهم وأرجلهم بما كانوا يعملون .. " (٧٣) .

فمتى يشهد أحمد ؟!!! .

متى تقوم قيامته ؟!! .

أبد الصُبَّار أم صُبَّار الذاكرة (٧٤)

أبد الصبّار قصة شعرية ، قصّة للتاريخ في المكان وللمكان في التاريخ من خلال الشعر . تتالى في القصيدة أربعة مقاطع ، يبدأ كل مقطع بسؤال مِنْ ولدٍ يسأل أباه ، يتبع كلَ سؤال جواب الأب . فإذا نزعنا أسئلة الولد وأجوبة أبيه من القصيدة وثبّتناها معزولة كما نزع الشاعر السؤال " لماذا تركت الحصان وحيداً " وثبّته على غلاف ديوانه لحصلنا على المحاورة التالية :

-إلى أين تأخذني يا أبي ؟

-إلى جهة الريح يا ولدي ....

* * * * *

- ومن يسكنُ البيت بعدنا

يا أبي ؟

- سيبقى على حاله مثلما كان

يا ولدي !

* * * * *

- لماذا تركت الحصان وحيداً

يا أبي ؟

- لكي يؤنس البيت يا ولدي ،

فالبيوت تموت إذا غاب سكّانها ...

* * * * *

- متى يا أبي ؟ " نعود "

- *غداً . ربّما بعد يومين يا ابْنـي !*

إذن : إلى أين تـأخذني يـا أبـي ؟ . ومـن يسكن البيت بعدنـا ؟ . ولمـاذا تركت الحصان وحيداً ؟ . ومتـى "نعـود" ؟ .. أيـن ، من ؟ لمـاذا ؟ ، ومتى ؟ خلاصة الذخيرة المتسائلة المستفهمة في اللغة العربيّة ! .

سؤالان للمكان . في الأول فقدان التوّجـه ، فقدان معرفـة المكـان الـذي وجد الولـدُ نفسـه فيـه "*أين تـأخذني يـا أبـي ؟* " . وفـي السـؤال الثـاني إحساس بضياع البيت " ***ومـن يسكن البيـت بعدنـا*** ؟ " . وسـؤال واحدٌ للزمان " متى يا أبي ؟ " . والسؤال الأخير سؤالٌ وجوديٌّ بالنسبة للولـد ، وهو سؤال للزمان والمكان بدلالـة الجـواب الـذي يجيبـهُ الأب " ***لمـاذا تركت الحصان وحيداً ؟ ... لكي يؤنس البيت يا ولدي ، فالبيوت تمـوت إذا غاب سكّانها ...*** "

أسئلة تبني جوّاً نفهم منه أنّ داهيةً حصلتْ ، فشـتّتْ توّجـه الولـد ، وراح مثل كلّ ولدٍ يرى في أبيه المَرجع الذي يجيب عن كـلّ الأسـئلة ، الولـد يسأل ، والأب يجيب . ونلاحظ أنّ إجابـات الأب وكمـا يرسـمها الديـوان تنتهي بنقط " ...... " متتابعة لجوابين ، وهـو مـا يعنـي أنّ كلامـاً يمكـن قولُه لمْ يُقل ، أو أنّ أسئلة الولد مُعْجزةٌ ومحيّرةٌ للأب . كمْ يسأل الأطفال أين الله ؟ ! فإذا أجبت : هو في السماء . فسيلحقك السؤال ماذا يفعـل ؟! وهل يمكن أن نراه ؟! أسئلة مثل هـذه تحـرج الآبـاء وتعجزهـم ، فتكـون الأجوبة مُبتسرة مذهوشة وتنتهي بغمغمة غير مفهومة هـي مثـل النقـط " ..... " التي رسمها الديوان في جوابين لسؤالين من أسئلة الولد المحرجة . الجـواب الحـائر الأوّل "***إلـى جهـة الريـح يـا ولـدي*** ..... " ردّاً علـى سؤال الولـد "***إلـى أيـن تـأخذني يـا أبي*** ؟ " أبٌ وابنٌ هاربـان فـي ليلٍ

وخلفهما دَهيكُ داهيــة ، فمـن أيـن لـلأب أنْ يعـرف إلـى أيـن تتجـه بـهما أقدامهما ؟! إنّما اختار الأب جهة الريح بسببِ العجز عن الإفـهام ، ولأن من يهرب في جهة الريح تكون الريح عوناً له ، ولأن الغصن يميل مـع الريح ليسلم وينجو . الجواب الحائر الثاني ***" لكي يؤنس البيت يا ولـدي ، فالبيوت تموت إذا غاب سكّانها*** ... " . ردّاً على سؤال الولـد ***"لمـاذا تركت الحصـان وحيداً*** ؟ " . فـي هوجـة الفـرار نسـي أو تـرك الأب الحصان ، وترك الأب أناساً لا يرد لهم ذكر في القصيدة لكنهم يجوسون بين السطور كالأشباح ، فكيف للأب أن يُفصح ويقول أكثر مما قـال : ***" لكـي يؤنـس البيت ، فـالبيوت تمـوت إذا غـاب سكّانها*** ... " . ويُغمغـم الغمغمة المرسومة في نهاية الإجابة بالنقط " ...... " .

الإجابتان الثالثة والرابعة تنتهيان بإشارة تعجّب " ! " ، وسنرى أن ليـس فقط إشارة التعجّب

" ! " هي الجامع المشترك بينهما ، إذ على السؤال الذي يطرحه الولد ***" ومن يسكن البيت بعدنا يـا أبـي ؟*** " يُجيـب الأب ***" سيبقى علـى حالـه مثلما كان يا ولدي*** ! " فهل سيبقى البيـت علـى حالـه فعـلاً ؟! أم سيفتت إلى أحجار كي لا يبقى البيت بيتاً . وعلى سـؤال الولـد : ***" متـى يـا أبـي نعود*** ؟! يجيب الأب " ***غداً . ربّما بعد يومين يا ابني*** ! " وسنرى أن هذا الغد وهذين اليوميـن لـن يأتيـا . إذاً فالمشـترك بيـن الإجـابتين هـو خـداع الأب لابنه واستحالة أن تكون الإجابـة واقعيـة ، فـي الإجابـة التـي يقـول فيها الأب : إن البيت سيبقى على حاله مثلما كان ، أمنيـة يخالفـها الواقـع والأب يـدّس فـي إجابتـه رغبتـه وتمنيـه : ***"فـالبيوت تمـوت إذا غـاب سكّانها*** " . وفي إجابته المتسرّعة عن العودة***" غداً . ربّما بعد يومين*** !

" يتمثل الأب إجابات الآباء عن أسئلة أطفالهم . متى العيد يا أبي ؟! . بكرة أو بعد بكرة. والأب لا يقصد المعنى الحرفي لصبح بكرة أو بعده ، وقد يكون العيد بعد شهور ، إنّما يُسوّف خادعاً الطفل .

بعد كلّ سؤال وجواب هناك مقطع شعري فيه أسلوب القصّ ، يتخايل فيه الزمن رجراجاً ، ضبابياً ، موظفاً لتذكر مرحلة زمنية من التاريخ ، في المقطع الأول زمن حملة بونابرت وزمن الداهية / المصيبة الواقعة على رأس الصبيّ وأبيه ، وفي المقطع الثاني زمن الإنكليز وزمن المصيبة ، وفي الزمن الثالث زمن الانكشاري التركي وزمن المصيبة ، وفي الرابع خليطٌ زمنيٌّ يتروواح بين زمن يهوشع بن نون القديم " ق ١٣-١٢ ق . م " وزمن يهوشع بن نون الحديث / زمن المصيبة ، وزمن المسيح ، ثمّ أخيراً زمن الصليبيين . وفي كلّ مقطع " سردٌ " قصصي يصعد نحو ذروة ثم قفلة " متفائلة ! " ، هذه القفلات هي خلاصات تاريخية مرّت ، لكن صدى وضوحها وقوتها وعنفها الضارب في عمق فلسفة التاريخ يترجّع في القصيدة . لاحظْ . القفلة الأولى "***سننجو . ونعلو على جبلٍ في الشمال ، ونرجع حين يعود الجنود إلى أهلهم في البعيد*** " . القفلة الثانية" ***سوف تكبر يا ابني وتروي لمن يرثون بنادقهم سيرة الدم فوق الحديد*** .... " . القفلة الثالثة " ***يا ابني تذكّر . هنا وقع الانكشاريّ عن بغلة الحرب ، فاصمد معي لنعود*** " . القفلة الرابعة" ***وتذكّر قلاعاً صليبية قضمتها حشائش نيسان بعد رحيل الجنود*** .... " . إثنان من المقاطع ينتهيان بنقط الغمغمة إيّاها " ..... " ، واثنان ينتهيان ببياض الصفحة . فلنعد إلى فاتحة القصيدة .

إلى العنوان : أبد الصبّار .

الأبد : الدهر ، والدائم ، والقديم ، والأزليّ ، والآبدة الداهية يبقى ذكرها . والصبّار : هو ذاك النبت الصحراوي المشوك الذي ينمو متكتلاً . العنوان يحملنا على تصوّر زمن دهريّ ، طويل ، أزلي للصبّار . ولنقلْ : حضارة الصُبّار . وسنفهم لاحقا كيف وصل الصُبّار إلى امتلاك زمن دهريّ ، وسنفهم أن هذا الزمن الدهريّ للصبار صُلبٌ ، مستمرّ ، ومعذب . وسيقول الشاعر على لسان الأب *" هنا صلب الانجليز أباك على شوك صبّارة ليلتين "* . للصلب على صبّارة واحدة في زمن الإنكليز ليلتان ، أمّا للصبار كله " بالجمع " ؛ لحضارة الصبّار ، وفي زمن كهذا ، فالصلب أبدي وأزلي . إنه التضخيم والتهويل للزمن وللعذاب بهدف صدم المتلقي ولفت انتباهه وربّما بسبب خنق الصوت الشعري القائل في القصيدة وغضبه المتفجر .

.... وهما يخرجان من السهل ، حيث
أقام جنود بونابرت تلا لرصد
الظلال على سور عكا القديم
يقول أبٌ لابنه : " لا تخف . لا
تخف من أزيز الرصاص ! التصقْ
بالتراب لتنجو . سننجو ونعلو
على جبلٍ في الشمال ، ونرجع حين
يعود الجنود إلى أهلهم في البعيد

من المكان " عكا - وطابية جنود بونابرت " نبعت ثقة الأب بأنهما راجعان ، لأن جيش بونابرت تكسّر حول أسوار عكا وانهزم مخلفا ذاك التل الذي كان الجنود من فوقه يرصدون الظلال ؛ ظلال المقاومين فوق

الأسوار . ونلحظ هنا استخدام كلمتي " رصد ، ظلال " كلمة الرصد المرتبطة بالإحصاء الدقيق لكل حركة ، والمرتبطة أيضاً بمعنىً دلالي تطوّر مع الزمن موحياً بعالم الجّن والمخلوقات الخفية ، فكم في ألف ليلة وليلة من كنزٍ رصدته الجن على اسم بطل الحكاية ! . وكلمة " ظلال " أيضاً من معانيها الجنّة والخيال . إذاً هزيمة بونابرت أوحت للأب بالنجاة ، لكنّ النجاة وفق خطاب الأب مرهونة بشرطين ، أولهما أن يعلوا " هما الاثنان "جبلاً في الشمال ؛ وفي الشمال جبال لبنان وهي مواطن الكنعانيين ، والمعنى الباطن المراد ؛ أنهما يذهبان إلى أبناء جلدتهما "*سننجو ونعلو على جبلٍ في الشمال* " والعرب تجعل اهتداءها دائماً بالفرقدين لأنهما ظاهران لا يغيبان ، كما أن موقعهما قرب القطب الشمالي يجعل نشدانهما سهلاً لسراة الليل . والشرط الثاني " عودة الجنود إلى أهلهم في البعيد " عودة الجنود إلى أهلهم توضّح أن لا أهل لهم هنا ، وتضيف عبارة " في البعيد " توكيداً آخر أنهم ليسوا من هذه البلاد ولا التي تجاورها .

يقول الأب لابنه : *" التصق بالتراب لتنجو ! سننجو ...* " يريد الأب لابنه أن ينجو هو أولاً لذا يخاطبه " التصق بالتراب لتنجو " إنه يريد نقل خبرته إلى الابن ليعلمه كيف ينجو ليعود ، وسنرى في كلّ المقاطع التالية موقفا مثل هذا يمثل فيه الأب منبعا للخبرة وناقلا للوصية ، الوصية التي تبدو هي الأخرى سرمديّة أبديّة تماثل في إلحاحها إلحاح يهوشع القبل المسيح ويهوشع الآن . والملاحظة الملفتة حقا في قول الأب " *التصق بالتراب لتنجو !* " ذكره للتراب وهومتكر ، ولم يقل " الأرض " وهي مؤنثة ، رغم إيحاء كلمة " التصق " وتداعي المعنى

الجنسي عند لفظها أو كتابتها ، وسنفهم هذا عندما نبحث عبثاً عن لفظة بيّنة مؤنثة تدل دلالة واضحة على الأرض في القصيدة ، ويزداد فهمنا وضوحاً لنسق التفكير في القصيدة عندما ننهي قراءة القصيدة ولا نعثر على أمّ أو أختٍ أو جدّة أو ابنة ..... !! . أبٌ وابنه هاربان . ذكران . أمّا إناث العائلة فلا ظلّ لهنّ في القصيدة ؟!!! ألأن الشاعر يطابق بين المرأة والأرض ؛ والأرض ضاعت وباتت هناك خلفهما موطوءة من الغرباء ؟ والمتتبع لشعر درويش يجد كثرة في استخدام هذه المطابقة " المرأة / الأرض " إنّما من وجهة نظرٍ ذكورية . في قصّة لزكريا تامر بعنوان " الأعداء " تجري الكلمات الساخرة الجارحة التالية على لسان شرطي يتمثل المجتمع الأبوي الذكوري : " الحمد لله الذي خلقنا رجالا نركض ساعة الخطر إلى أمام كالريح ، فننجو ولا نهلك . والحمد لله الذي لم يخلقنا نساءً نقعد في البيوت فتحرقنا قنابل الأعداء وكأننا الجوارب العتيقة " ... . ليس غريباً إذن أن تكون المُغتصبة " المرأة / الأرض " مُغيّبة ، لأن المثلوم شرفه منقوص الذكورة ، لذا يلجأ الصوت الشعري إلى أوّالية تعويضية يغيّب فيها الأنثى / الأرض ويبرز ذكرين هاربين ضائعين ، لكنهما ذكران على أي حالٍ ، وهما يتأسّيان بأفعال الرجولة لأجدادهما ، أي أن الذكورة / الرجولة وكما يوحي الصوت الشعري كامنة فيهما ينقلها الأب لابنه بتذكيره أنّ نابليون صدّته أسوار عكا ، وأن الانجليز صلبوه على الصبّارة وما اعترف ، وأن الانكشاري أسقطه الجدُّ عن بغلة الحرب ، وأن القلاع الصليبية هي الآن مهدّمة تقتات بها أعشاب نيسان . وفي الحقيقة حتى عندما وردت صيغتان لفاعلية ظاهرية للأرض / الأنثى في النص ، فإن إمعان النظر يكشف

لنا أن الفاعل الحقيقي هم الرجال الذكور وما الأرض الأنثى إلا خزان عاطل للذكور الفاعلين ، فعندما أوحى النص أن عكا " وهي مدينة / أرض / مؤنثة " هزمت بونابرت كان ذلك على سبيل المجاز ، إذ من هزمه هم الرجال اللذين كانوا يتحركون على الأسوار كالظلال . وعندما أوحى النص أن الأعشاب تقتات الآن على بقايا القلاع الصليبية " وفي هذا تركيب لغوي أنثوي " فإن الذاكرة تتدخل وتوضح أن من هزم الصليبيين وجعل قلاعهم طعاما لأعشاب نيسان هم الرجال .

المقطع الثاني يأتي بعد إجابة الأب " ***سيبقى على حاله مثلما كان يا ولدي*** " ردا على سؤال الابن الصبي " ***ومن يسكن البيت بعدنا يا ابي؟*** " :

تحسس مفتاحه مثلما يتحسس
أعضاءه ، واطمأن . وقال له
وهما يعبران سياجا من الشوك :
يا ابني تذكر ! هنا صلب الانجليز
أباك على شوك صبارة ليلتين ،
ولم يعترف أبدا . سوف تكبر يا
ابني ، وتروي لمن يرثون بنادقهم
سيرة الدم فوق الحديد .

سنقف قليلا عند الكلمة الدالة . الكلمة / المنبع . الكلمة التي دارت في مجالها وحولها كل الدلالات في القصيدة . كلمة " البيت " وهي كلمة عنت المعنى الواقعي للبيت ، بيت الصوت الشعري ، وكذلك المعنى المجازي لما هو أكبر من البيت " الوطن " . من أول القصيدة إلى

آخرها سيظل هذا القطب الدلالي قبلة كل المؤشرات التي تقيس الصور والكلمات والأفكار . فهما " الأب والابن " يخرجان ، هاربان من **بيتهما** . والأب يقفل المقطع الأول بحلم العودة إلى البيت بعد أن يرجع الجنود إلى أهلهم في البعيد ، حتى الجنود / الأعداء لهم أهل وبيوت يرجعون إليها في البعيد ! وفي المقطع التالي سنرى أن الحصان ظل وحيدا في البيت لكي يؤنسه فالبيوت تموت إذا غاب سكانها ... وفي المقطع الأخير سنقرأ ***" وكان جنود يهوشع بن نون يبنون قلعتهم من حجارة بيتهما " .***

نعود إلى بدء المقطع ***" تحسس مفتاحه مثلما يتحسس أعضاءه ، واطمأن "*** المفتاح . مفتاح البيت طبعا !! فلاحظ الربط الذكوري الخفي بين المفتاح والأعضاء . كلمة " المفتاح " تستدعي صورته وصورة القفل ، كما تستدعي تصور الدخول في فتحة القفل . فلم تحسس الأب مفتاحه مثلما يتحسس أعضاءه ؟ لو لم يكن في الذهن هاجس فقد الذكورة / الرجولة . هارب فقد البيت يتحسس وهو يهجس : أضاع المفتاح ؟ أم لا ؟ . حركة تحسس المفتاح وتحسس الأعضاء تعطينا منحة التساؤل : أفقد عضوه ؟! وهذا ما يشير إلى عقدة وخوف الخصاء ، وبالتصعيد بالمعنى النفسي و " الثقافي " خوف فقد الرجولة . لكن الأب اطمأن ، لأن الأصابع لامست المفتاح ووجدته ، وأن الرجولة لما تزل فاعلة وهو ما يفسره الآتي بعده : ***" وقال له وهما يعبران سياجا من الشوك : يا ابني تذكر ! هنا صلب الانجليز أباك على شوك صبارة ليلتين ، ولم يعترف أبدا . "*** نظن أن هذا التذكر ؛ هذا الفيض الآتي إلى الوعي من الذاكرة هو ما أعاد للأب إحساسه المطمئن بالذكورة / الرجولة القادرة

فالانكليز صلبوه على شوك صبارة ليلتين ولم يعترف ، حقيقة إن رجلا يصلب على شوك صبارة لليلتين ولا يعترف لهو رجل يؤمن بقيم الرجولة وهو بالتالي غير فاقد لهما . الربط الذي خلقه التداعي في ذهن الصوت الشعري بين الكلمات الدالة " المفتاح ، العضو ، شوك السياج ، شوك الصبارة " أدى إلى تصور معين في ذهن المتلقي . فهذه الكلمات / المعاني تفيد النعوظ والاندخال والتحدد . المفتاح ذكر الأب بالعضو ، والعضو وخوف فقدَ الذكورة ذكراه بشوك الصبارة الذي انغرز في جسده لليليتن . ونلاحظ أن خوف الأب من فقد ذكورته دفعه لأن يجعل من جسده موضوعا للانغراس مصعدا آلامه صامدا ليلتين إثباتا للرجولة التي لا تتكسر . والصلب هنا ؛ عدا عن التذكير بصلب المسيح وما يثيره من معان فادية وخلاص وتضحية ، فإنه يشير في اللغة إلى " شي اللحم " واستخراج الدهن من العظام ليؤتدم بها . فمشهد تصور المصلوب على شوك صبارة يثير فينا إحساسا أن في هذا الجسد المصلوب ثمة سوائل يجري استخراجها وضخها إلى خارج الجسم ، وفي هذا تصوير لوحشية من صلبوه ، كما أشار صلب المسيح إلى وحشية الخطاة الأولين ! فلو قابلنا بين صلب المسيح الذي رفع إلى إله ، وصلب هذا الأب الذي لم يذكره أحد ، بل ظل رجلا مجهولا ، لكنه رجل لم يكسر ، المقابلة فيها إيحاء وانحياز للألم الرهيب الذي تعرض له هذا الرجل / الأب ربما فاق ألم المسيح . إذ كم مسمارا دق في جسد المسيح ؟!!! ها هنا في جسد هذا الرجل الذي لم يذكره أحد في كل موضع إصبع انغرزت شوكة صبار . وما إظهار الأب أن صلبه دام

ليلتين إلا إثارة للمقارنة بين صلبه وصلب المسيح الذي دام أقل من ليلة واحدة !!!!! .

المقطع الثالث يأتي بعد جواب الأب ***" لكي يونس البيت ، يا ولدي ، فالبيوت تموت إذا غاب سكانها ...*** " ردا على سؤال الصبي ***"لماذا تركت الحصان وحيدا ؟*** " .

إجابة الأب تجعلنا نحس كما لو كان للحصان روحا تتجول في البيت المهجور وتحرسه . وللحصان في ذهن العربي دلالات كثيرة تجمعها الدلالة الأساسية بأن الحصان يرمز إلى الذكورة الفاعلة المتميزة بالفروسية والاقتحام والنبل والكرم ، لأن الحصان ارتبط بحياة الفروسية ، وهو في الجيوش الفاتحة كانت له حصة في الغنائم ، إذ كان الفارس يأخذ حصة تفوق حصة الراجل ؛ حصته هو كمحارب وحصة الحصان كمحارب مثله أيضا ، فالحصان الأصيل إذن أخذ كل صفات الفارس الجواد ... أن يترك الحصان وحيدا !! يعني أن الفارس ترجل وأن الفروسية ليست حاضرة . وما إجابة الأب بتركه الحصان وحيدا ***" لكي يونس البيت*** " إلا تعليلا للنفس ، مثلما قال ذات يوم عبد المطلب عندما جاء أبرهة ليهدم البيت العتيق " للبيت رب يحميه " . وفي قول الأب إزاحة للمسؤولية عن الذهن فالحصان تركه ***" لكي يونس البيت ، فالبيوت تموت إذا غاب سكانها ....*** " .

تفتح الأبدية أبوابها ، من بعيد ،
لسيارة الليل . تعوي ذئاب
البراري على قمر خائف . ويقول
أب لابنه : كن قويا كجدك !

واصعد معي تلة السنديان الأخيرة
يا ابني ، تذكر : هنا وقع الانكشاري
عن بغلة الحرب ، فاصمد معي
لنعود .

يبدأ المقطع الثالث برسم جو أسطوري يوحي بالضياع الكبير ***" تفتح الأبدية أبوابها ، من بعيد لسيارة الليل "*** كأننا مع عشتار في نزولها إلى العالم السفلي ؛ أبواب أسطورية تتفتح لتلتهم سيارة الليل هؤلاء . وأي أبواب ؟!! إنها أبواب الأبدية ***"تفتح الأبدية أبوابها "*** ، إنها " أبد الصبار " " أبد العذاب " . وسيارة الليل أولاء هم الأب والابن أو ما يمثلان مجازا . فهل يلتقطون يوسف من جب العذاب كما قال القرآن " وجاءت سيارة فأرسلوا واردهم فأدلى دلوه قال يا بشرى هذا غلام وأسروه بضاعة (٧٥)" . السيارة الذين التقطوا يوسف باعوه في مصر ليرتقي إلى جنب عزيز مصر ، وليكون فيما بعد صاحب جاه وعزة وقوة ، ثم ليجمع أهله تحت جناحه بما فيهم إخوته القساة . فهل يلتقط " سيارة " الحاضر يوسف آخر ؟!! أم سيكونون هم يوسف الضائع والذي في هذه المرة لن تمر به "سيارة " ذاهبة إلى مصر . لاحظ معنا السيارة الذين التقطوا يوسف ، نشلوه من الجب ، أي من جوف عميق في الأرض ، وكان إخوته عندما ألقوه يقصدون موته أو ضياعه ، وفي القصيدة " تفتح الأبدية أبوابها " للابن والأب ، وهي أبواب مهلكة ، فإذا كان يوسف قد ألقي في جوف بئر فهي على أي حال بئر واحدة ، لا آبار متعددة يخرج من واحدة ليقع في الأخرى ، أما الأب وابنه تنتظرهم في القصيدة أبواب كثيرة ، أبواب أبدية ، ونحن لاحظنا من قبل الربط

المحفور بين مفردات " الأبد ، الصبار ، الصلب ، العذاب " . إذن يوسف بما يمثل من جمال ومعاناة ، ولكن الطامح ، الذي يصل إلى ما يطمح إليه هل يكون لقيا سيارة الليل أولاء : " الأب وابنه " ؟! ما نراه في القصيدة لا يقول ذلك وإنما نرى فيها أبدية فاغرة فاها تنتظر !!! عبارة " سيارة الليل " الآتية من القرآن والتي جلبت إلى الذهن سيرة يوسف جلبت معها أيضا ذكر الذئب " ***تعوي ذئاب البراري على قمر خائف*** " ....

" قالوا يا أبانا إنا ذهبنا نستبق وتركنا يوسف عند متاعنا فأكله الذئب (٧٦) " .

لاحظ التحويل وإسقاط الخوف على القمر " ***تعوي الذئاب في البراري على قمر خائف*** " . في الحقيقة ، الخائف المرتعش من عواء ذئاب البراري ليس القمر المعلق في السماء ، بل هو الصبي . الخوف في قلب هذا الصبي الداخل مع أبيه إلى أبواب الأبدية ، أبواب العذاب ، وليس في قلب القمر البعيد ، لكنها نفس البشر و" ثقافتهم " هي التي تؤنسن الأشياء وتحول بعضا من أحمال الإنسان إلى تلك الأشياء .

" ويقول أب لابنه : كن قويا كجدك "

يتبادرنا سؤال لماذا ذكر الشاعر لفظة " أب " ولم يعرفها بـ " الـ " التعريف ؟ لو أن الشاعر عرف الأب لأصبح إذن أبا معينا ، محددا ، حالة مفردة ، أما والهاربون كثر والبيوت المضيعة كثيرة والحصان المتروك ليؤنس البيت ليس حصانا واحدا بل أحصنة كثيرة ؛ لكل بيت ترك حصان ليؤنسه وليبقى في النفس أمل ألا تموت البيوت ، لهذا كله كان الأب أبا غير معرف ، غير محدد ، إنه أب من الآباء الهاربة . في

"كن قويا كجدك " استحضار للقوة والرجولة المفتقدة ، طلب للعون والمدد من أيام سالفات كان الجد فيها قويا ، وأيضا ليتعزز فيها العزاء بأن الضعف وهاجس فقد الرجولة طاريء لا يدوم ، ودائما يأتي هذا التعزيز لتحويل وصرف الإحساس بالعجز ، من الذاكرة ، من التاريخ ، من نابليون وأسوار عكا ، من صبارة الصلب ، ومن الأعشاب التي تتغذى على بقايا القلاع الصليبية المهدمة ومن ......

"تذكر هنا وقع الانكشاري عن بغلة الحرب " تأتي سقطة الانكشاري عن البغلة بعد تذكر الجد القوي لتوحي بأن الجد هو من أسقط الانكشاري عن بغلة الحرب .... عن كل الذين مروا على هذه البلاد ينشي الشاعر تصورا جادا لأعداء جادين ، إنما ينهزمون في النهاية ، نابليون ، الصليبيون ، الإنكليز ، أما عن الانكشاري التركي فإننا نلمس سخرية واحتقارا ***" هنا وقع الانكشاري عن بغلة الحرب "*** السخرية والاحتقار تشي بهما مفردة " البغلة " فالبغال كما هو معلوم جنس عقيم ناتج عن تلقيح الحمار الذكر للفرس غير الأصيلة " المكدشة " ومعلوم أيضا أن الفرس غير الأصيلة ليست للحرب والفروسية وإنما لها وظيفة تقارب وظيفة الحمير . هنا يرسم النص مقابلة خفية بين الحصان ومعانيه ودلالاته الفارسة ، وبين البغلة العقيمة التي لا تتصف بصفات النبل والكرم والفروسية كل ما فيها هو الكدح الغبي والعناد الأحمق . ومثلما أخذ الحصان من سمات الفارس دلالاته كذلك يأخذ الانكشاري من البغلة دلالاتها . وشتان !

"كن قويا كجدك ! واصعد معي تلة السنديان الأخيرة ، يا ابني تذكر هنا وقع الانكشاري عن بغلة الحرب " . "اصعد معي تلة السنديان

الأخيرة " لا يخفى ما لعملية الصعود من وظيفة نقل الإحساس بالتسامي والإشراف من عل ، والمشرف من تل عال يرى الأشياء صغيرة ، وبالتالي فهمته عالية . وتشي كلمة " الأخيرة " أن ليس ثمة ملاذ آخر غير هذه التلة "*تلة السنديان الأخيرة* " ، وهذا الملاذ " تلة السنديان " أفضل مكان للشعور بالحماية واستمداد القوة والتجذر بالأرض ، والتشبث بها ، إذ لا شجر أصعد في السماء من السنديان ، ولا جذور أمضى في الأرض من عروق السنديان ، هي رغبة الأب إذا أن يصعدا في السماء وأن يتشبثا بالأرض .

المقطع الرابع يأتي بعد جواب الأب "*غدا . ربما بعد يومين يا ابني* ! " . ردا على سؤال الصبي "*متى يا أبي* ؟ " .

وكان غد طائش يمضغ الريح
خلفهما في ليالي الشتاء الطويلة .
وكان جنود يهوشع بن نون يبنون
قلعتهم من حجارة بيتهما . وهما
يلهثان على درب " قانا " : هنا
مر سيدنا ذات يوم . هنا
جعل الماء خمرا . وقال كلاما
كثيرا عن الحب ، يا ابني تذكر
غدا . وتذكر قلاعا صليبية
قضمتها حشائش نيسان بعد
رحيل الجنود ....

" غدا " يقول الأب . وأي غد !!! "*وكان غد طائش يمضغ الريح خلفهما في ليالي الشتاء الطويلة* " . الغد يطوش فلا يكون غدا ، ولا يسير الزمن في خط مستقيم نحو الغد الذي فيه يعودان . يطوش الغد كما يطوش السهم عن الهدف ، ويصبح للزمن جهات بدلا من الاتجاه نحو غد العودة ، ولكي يموه الزمن المخاتل اتجاهه المضطرب ، غير المستقيم ، راح يمضغ الريح ؛ لأن الأب وعندما سأله الصبي "*إلى أين تأخذني يا أبي ؟* " . قال الأب :" *إلى جهة الريح يا ولدي* " ، فإذا راح الغد الطائش يأكل الريح خلفهما فإنهما سيضيعان في تيه لا قرار له وهما اللذان سلكا جهة الريح ! لوم الزمن وتحميله المسؤولية قديم في ثقافة العرب ، إذ قالوا قبل أن يؤمنوا بإله متعال في السماء " وما يهلكنا إلا الدهر " ، والمراقب يستطيع إحصاء الكثير من الأمثال الشعبية الدارجة الآن والتي تلوم الدهر والزمن الخسيس الطائش الرديء ، حتى أنك تستطيع متابعة لوم الزمن / الدهر في البيان السياسي ، كما في الأدب ، وكما في القاع عند الناس .

الزمن يتداخل في هذا المقطع ، ليتخلط زمن يهوشع بن نون خليفة موسى بزمن المسيح ، وبزمن الصليبيين ، ثم بزمنهما " زمن الأب والابن " ، زمن الهروب . "*وكان جنود يهوشع بن نون يبنون قلعتهم من حجارة بيتهم ، وهما يلهثان على درب قانا : هنا مر سيدنا ذات يوم . هنا جعل الماء خمرا . وقال كلاما كثيرا عن الحب* " .

ستكون إذا رحلة الضياع والهروب هذه مماثلة في التصور ، وفي الماضي ، لكنعانيين آخرين هربا مثلهما إلى أقارب لهما يسكنون "*على جبل في الشمال* " ، وربما قال الأب في ذاك الزمن مثلما يقول هذا

الأب لابنه " ***سننجو ونعلو على جبل في الشمال*** " . هذا التصور يدخل حيز الفهم إذا عرفنا أن يهوشع بن نون القائد العبري (٧٧) . الذي قاد العبرانيين بعد موت موسى في الصحراء قبل أن يصلوا إلى أرض كنعان ، وكان يهوشع هذا أقرب الناس إلى موسى وأبرز ملازميه ، وهو الذي احتل كنعان وأسكن قومه في بيوت الكنعانيين المطرودين ومنحهم أرضهم "***وكان جنود يهوشع بن نون يبنون قلعتهم من حجارة بيتهما*** " . إذا جنود يهوشع بن نون ، قبلا ، ومن بيت كنعانيين ، أب وابنه ؛ هم أجداد للأب والابن الماثلين في زمن حاضر النص الشعري ، بنوا قلعتهم من حجارة بيتهما ، وليهوشع أحفاد أيضا وهم الآن ، في حاضر القصيدة ، يبنون قلعتهم من حجارة بيتهما ، بينما كان المسيح " تذكرا " في الزمن الأول يقوم بمعجزته الأولى عندما نفد الخمر من عرس مدعو إليه في " قانا الجليل " هو وتلامذته ، وعندما اشتكت إليه أمه نفاد الخمر ، نهرها أولا (٧٨)

ثم قال لهم إملأوا الجرار ماء واستسقوا ، فكانت المعجزة وتحول الماء خمرا "***وهما يلهثان على درب قانا : هنا مر سيدنا ذات يوم . هنا جعل الماء خمرا . وقال كلاما كثيرا عن الحب*** " فهل هذا وقت الخمر والحب ؟! ... الجنود يهدمون البيت ويبنون قلعة من أحجاره والمخلص الفادي يجترح معجزة بتحويل الماء خمرا ويتحدث طويلا عن الحب ! النص يلقي على لسان الأب صوتا مسيحيا محبا للمسيح ، لكنه لائم له أيضا ، فإذا أردنا تعزيز رأينا هذا وتوضيحه ، فإننا ننقل من الديوان نفسه ومن قصيدة " ليل يفيض من الجسد (٧٩)" :

إن كنت حقا تحبينني ، فضعي

حلمي في يدي . وقولي له ، لابن مريم ،
كيف فعلت بنا ما فعلت بنفسك ،
يا سيدي ، هل لدينا من العدل ما سوف
يكفي ليجعلنا عادلين غدا ....

ومما له دلالاته أن المسيح وبعد أيام من المعجزة الأولى " تحويل الماء خمرا " صعد من كفر ناحوم إلى أورشليم ودخل الهيكل " بيت الله " فوجد اليهود يتبايعون البقر والغنم والحمام فيه ، ويصف لنا إنجيل متى مشهد هياج المسيح ، وصفا عصبيا ، فهو يأخذ كومة حبال لا بد أنه وجدها في متناول يده ، وراح يضرب الجميع ويقلب موائد الصيارفة وكراسي باعة الحمام قائلا لهم : " مكتوب بيتي بيت الصلاة يدعى ، وأنتم جعلتموه مغارة لصوص " .

ينتهي نص القصيدة بوصية الأب "***يا ابني تذكر غدا*** ! " لاحظ هذه الشيفرة المرمزة لرغبة الأب والمرمزة لنسق التفكير في القصيدة "***يا ابني تذكر غدا*** ! " . نحن نعلم أن التذكر للماضي ، أما أن يتذكر المرء في الغد فإننا نلمس في التذكر إصرارا ومتابعة عنيدة ، كما تابع وأصر جنود يهوشع القدماء والحاضرون في هدم بيتهم وبناء قلعة في كل مرة من حجارته .

وتأتي القفلة النهائية للقصيدة لتدمج الزمن بالزمن ، ولتخلط " ذاكرة المستقبل " بذاكرة الماضي ، ولتدعو بالتأمل واستنتاج خلاصة حارة / باردة من التاريخ" ***وتذكر قلاعا صليبية قضمتها حشائش نيسان بعد رحيل الجنود ....*** " . لاحظ هذه القفلة / الجملة الطويلة نسبيا بلا

فواصل ولا نقط ولا علامات بين مفرداتها : لأنـها حقيقـة صلبـة لا تقبـل التجزيء .

لإيقـاع الكـلام فـي القصيـدة هـدوء يفـاجئ القــارئ . أب وابنــه يــهربان وخلفـهما صـدى صخـب الغـزاة ، فكيـف لا يتوتـر الإيقـاع ولا تتلاحــق الأفعال المضارعة التي تفيـد رسـم حالتـهما بلهوجـة ووجيـب قلـوب ؟؟؟ حتى عندما ورد في النص الفعل المضارع الذي يفيد التعب والإسـراع " وهما يلهثان " أتى بعـده أفعـال ماضيـة " مـر ، جعـل ، قـال ، " تخـص أفعال المسيح !! والسر فيما نرى يعود لعوامل هي : القصيدة مبنية علـى أفكار مستقاة من فلسـفة التـاريخ وليس لمثـل هـذه الأفكـار نظـم الهنجلـة والهذب . أولا . وثانيا مبنى القصيدة يقوم علـى أسـس التذكـر والتداعـي وليس لهذه الأوالية حاجة إلى التسارع والتدهـدي ، بـل تسـتدعي التـأمل والتأني والإصغاء ، تأمل ماش ثقيل المشـية يحـاور ماشـيا إلـى جنبـه أو فوق كتفه . وثالثا . الأب وابنه يمشيان في الليل ، في الظـلام ، والظـلام يسـتلزم مـن الماشـي دقـة النقلـة والتثبـت مـن الخطـوة التاليـة واسـتذكار الخبرة الماضية .

يا أبي خفف القول عني (٨٠)

عنوان القصيدة " كم مرة ينتهي أمرنا ؟ " مقتطع من حوار ابن لأبيه ؛ الابن حاضر الذهن والأسئلة ، والأب ضائع الذهن والأجوبة .

وسنرى في القصيدة ما يغني ويورط بالمقارنة ، بين النص الشعري الماثل أمامنا ، وبين السيرة الذاتية للشاعر المتقمص ، هنا ، صوتا شعريا يماهي .. ويزيح الحدود بين سيرة ذاتية لفرد وسيرة جمعية لشعب حاضر بـ " الغياب " المرسوم بين الأسطر والأحرف .

وسنعرف من مونولوج الأب أنهما في لبنان ، وأن الزمن هو زمن الـ ٤٨ ، وأنهما يتحرقان للعودة إلى بيتهما .

تبدأ القصيدة بالمقطع التالي :

يتأمل أيامه في دخان السجائر ،

ينظر في ساعة الجيب :

لو أستطيع لأبطأت دقاتها

كي أؤخر نضج الشعير

ويخرج من ذاته مرهقا نزقا :

السنابل مثقلة ، والمناجل مهملة ، والبلاد

تبعد الآن عن بابها النبوي

أب مدخن ، بل مدمن على الدخان ؛ لأن التركيب اللغوي : "***يتأمل أيامه في دخان السجائر***" حيث ترد الأيام بالجمع وكذلك السجائر ، مشيرة إلى كثرة الأيام وكثرة السجائر . ومن يدمن على التدخين إلا الراغب بنفث حر قلبه مع الدخان ؟ . وسنتصور مدخنا ساهما متأملا

ضائع النظرة ؛ كأن عينيه تريان عبر غلالة الدخان ، مدعاة لفهم الدلالة المرادة في إبراز **الغربة** ، ولأن الزمن زمن ضياع **وغياب** للبيت والأرض ، فإن الأب من خلال ضباب دخانه يتأمل أيامه التي تمضي بلا فاعلية . ثم : "***ينظر في ساعة الجيب : لو أستطيع لأبطأت دقاتها ، كي أؤخر نضج الشعير*** ! .. " . حرف الجر " في " المندس في عبارة " ***ينظر في ساعة الجيب*** .. " يوحي أن نظرته إلى ساعته فيها تحديق ومحاولة للدخول إلى قلب الساعة ، ليمسك مسنناتها وليبطئ دقاتها . كان بإمكان الصوت الشعري أن يقول : ينظر إلى ساعة الجيب .

حيث حرف الجر " إلى " يشير إلى نظرة عادية ليس فيها غضب وحماس الدخول إلى قلب الوقت ، وإنما يشير إلى إلقاء نظرة عادية لمعرفة الوقت . وشتان ! .

"***لو أستطيع لأبطأت دقاتها ، كي أؤخر نضج الشعير*** .. " لأن الوقت ليس في ملكه وليس بمكنته ، فهو " لاجئ !!! " في لبنان ، ولا يدري متى تكون العودة ، لذا يتمنى لو يستطيع وقف الوقت ، أو إبطاء دقات الساعة ، لعل نضج الشعير يتأخر هو الآخر . إنه انتظار معجزة توقف الوقت ريثما تحين العودة ، وهو انتظار معجزة كي يتريث الشعير في نضجه منتظرا عودة الأب / الفلاح . وإذا كان الوقت القديم في زمن " يشوع " يحسب بالشمس وليس بالساعات ودقاتها ، فإن يشوع أوقف سير الشمس في " جبعون " لتسهيل غلبة العبرانيين على الأعداء وإبادتهم (٨١) ، وما أعداء العبرانيين في ذاك الوقت إلا الكنعانيون أجداد الأب الفلاح . ثمة أسطورة مضادة لأسطورة يشوع تتخلق في النص وفي ذهن الأب ، وشتان بين معجزة توقف الشمس لذبح الآخرين

، وبين تمني معجزة تبطيء دقات الساعة لتأخير نضج الشعير !. هناك إهراق دم ، وهنا حلم فلاح بسيط خير . هناك مشروعية لأسطورة دخلت إلى الثقافة عبر الدين والدولة المنتصرة ، وهنا محاولة لخلق أسطورة ليس لها من المشروعية إلا أنها أعمق إنسانية من أي أسطورة قوة في التاريخ .

ويخرج من ذاته مرهقا نزقا :
جاء وقت الحصاد
السنابل مثقلة ، والمناجل مهملة ، والبلاد
تبعد الآن عن بابها النبوي .
يحدثني صيف لبنان عن عنبي في الجنوب
يحدثني صيف لبنان عما وراء الطبيعة
لكن دربي إلى الله يبدأ
من نجمة في الجنوب ....

إذن ما كانت إلا أمنية تلك الرغبة في إبطاء دقات الساعة ، والأماني حصة العاجز الضعيف . ولأن الوقت ـ واقعيا ـ لا يتوقف ، والزمن ليس زمن المعجزات في الأساطير ، فإن الأب / الفلاح يخرج عن طوره كافرا بالقدر "***والبلاد تبتعد عن بابها النبوي***" فإذا ابتعدت البلاد عن بابها النبوي ؛ ابتعدت عن المعجزات .

ولأن الأب يعرف موعد حلول الحصاد ، ويراه في سنابل الشعير في لبنان ، فإنه يتفجر حسرة وغضبا وعجزا وهو يتصور حقل شعيره ناضجا هناك ، حيث يده لا تطال المنجل "***السنابل مثقلة ، والمناجل مهملة***". لذلك يناجي نفسه في مونولوج معذب بعد نقطتي القول ":"

وبعد تأهبنا لسماع حوار أو خطاب جهري موجه لمن يجلس أمامه ، نصاب بخيبة التوقع . فإذا بنقطتي القول " : " تفتحان على مونولوج موجه إلى النفس ، إلى الداخل ؛ وستظل النقطتان " : " متى وردتا في المرات الثلاث في القصيدة تفتحان على مونولوج يفيض بالحسرة واللوعة ، لأن المونولوج أكثر تعبيرا عن العذاب والانتظار المرهق من الديالوج الذي سيظل عاجزا عن نقل لواعج النفس **" ويخرج من ذاته مرهقا نزقا : جاء وقت الحصاد ، السنابل مثقلة ، والمناجل مهملة .. "** . اللامتوقع هو الذي فتح الباب للوصول إلى الدلالات الأساس في القصيدة ، فالتركيب اللغوي **"يخرج من ذاته** .. " هيأ لنا أن الأب يخرج من مونولوج سابق ، أو أنه يخرج من صفنة عميقة إلى الكلام مع الآخر ، ولكننا ندخل إلى مونولوج يرسم الغياب كدلالة أساس ؛ فالمناجل مهملة بسبب غياب أهل الأرض . وسيظل الغياب يحدد الدلالات في القصيدة ، وسيرسم بناء المعاني والمفردات حوله كأنه مطمار المعمار الذي لا يقف الحائط شاقوليا بدونه .

يحدثني صيف لبنان عن عنبي في الجنوب
يحدثني صيف لبنان عما وراء الطبيعة
لكن دربي إلى الله يبدأ
من نجمة في الجنوب

هاهو الغياب عن الأرض يبني عمارة الكلام . فبحضوره ، كان الأب وابنه بعيدين هنا في لبنان ؛ بعيدين عن أرضهم في الجنوب ، ولأن صيف لبنان قد حل وأنضج العنب ، فإن صيف فلسطين هو الآخر قد حل ، ولذلك يتحدث صيف لبنان هامسا في تفتق أوراق الدوالي أمام

عيني الأب / الفلاح ، وفي سمعه ، قائلا : إن عنبك في الجنوب يتبرعم الآن هو الآخر بعيدا عنك ، **وبغيابك** .

بالنسبة لغريب مشتت سيحدثه الصيف أيضا عما هو أبعد من تذكر نضج النبت في أرضه ، سيحدثه حديثا وجوديا بلا كثير من الفلسفة عن المصير الذي آل إليه ، ولا يفهمه ، حتى ليكاد يكفر بحكمة الله في تعذيبه "***يحدثني صيف لبنان عما وراء الطبيعة*** " .

هنا في الغربة يبدو الإله بعيدا عن الأب / الفلاح ، كما يبدو الأب قد ضيع صخرة معراجه نحوه ، لأنه لا يعرف دربا إلى ربه إلا من أرضه ، من قريته ، وربما علم الدرب بشجرة سرو أو بصخرة إلى جانب بئر تحت نجمة يعرفها ويسامرها في الليل كلما رفع وجهه إلى السماء طالبا العون ، لذلك يهمس لنفسه في مونولوجه "***لكن دربي إلى الله يبدأ ، من نجمة في الجنوب*** " . وجنوب لبنان : الجليل والكرمل (٨٢) . فالتعبير "***نجمة في الجنوب*** " يحدد العلامة التي من عندها يبدأ درب الرب ، ومن دون نجمة الجنوب الواقفة فوق الكرمل لن يهتدي الأب إلى النقطة التي يبدأ منها درب الرب .

كأن الابن رأى على سيماء وجه أبيه صدى الكلمات والهمس الداخلي الذي كان يهمسه لنفسه ، وربما أحس الابن بالعذاب الذي يغلي في نفس أبيه ، فيسأله :

- هل تكلمني يا أبي ؟

بهذا السؤال ينفتح حوار بين الابن وأبيه :

هل تكلمني يا أبي ؟

- عقدوا هدنة في جزيرة رودس ،

يا ابني !

- وما شأننا نحن ، ما شأننا يا أبي ؟

- وانتهى الأمر ..

- كم مرة ينتهي أمرنا يا أبي ؟

- انتهى الأمر . قاموا بواجبهم :

حاربوا ببنادق مكسورة طائرات العدو .

وقمنا بواجبنا ، وابتعدنا عن الزنزلخت

لئلا نحرك قبعة القائد العسكري .

وبعنا خواتم زوجاتنا ليصيدوا العصافير

يا ولدي !

لاحظ الابن يسأل ، والأب كأنه ليس " هنا " ، أسئلة الابن في واد وأجوبة الأب في واد آخر ، كأن الضياع والغربة خبلت عقله لذا تظهر إجاباته كأنها معلقة في الهواء ، كأنها استمرار لحديث داخلي في النفس ، رغم إشارة الحوار " - " المرسومة في النص . أسئلة الابن محددة واضحة تتطلب إجابة محددة أيضا ، بينما ذهن الأب مشغول بالذي حدث في رودوس (٨٣) . عقدوا هدنة وانتهى الأمر .. انتهى الأمر ، هكذا يكرر الأب ، ولأن الأب كان قد قال هذه الجملة "***انتهى الأمر***" خارج النص آلاف المرات فإن الابن يسأله "***كم مرة ينتهي أمرنا يا أبي ..***" .

"***انتهى الأمر . قاموا بواجبهم*** : .... " هكذا ينقطع الحوار مرة أخرى بعد نقطتي القول " : "

وندخل إلى مونولوج آخر ، يعذب الأب ويثير أسئلته المرة " *.. قاموا بواجبهم : حاربوا ببنادق مكسورة طائرات العدو . وقمنا بواجبنا ، وابتعدنا عن الزنزلخت لئلا نحرك قبعة القائد العسكري . وبعنا خواتم زوجاتنا ليصيدوا العصافير* .. " . سخرية مرة ، سوداء ، يحددها التركيب اللغوي " قاموا بواجبهم : " تتوضح هذه السخرية بعد أن نقرأ كيف قاموا بهذا الواجب ، وكذلك بعد أن نعرف من هم هؤلاء الذين يعود إليهم " واو " الجماعة في " قاموا بواجبهم " . من جزيرة رودس ، ومن الهدنة ، ومن البنادق المكسورة نعرف أنهم " العرب ! " . فإذا كانت البنادق المكسورة لا تصلح لقتال بين شخصين ، فما فائدة بنادق مكسورة أمام الطائرات ؟! . ولنا أن نحيل التركيب اللغوي " بنادق مكسورة " إلى ما قيل عن تزويد الجيش المصري بأسلحة فاسدة ، وهو ما عبر عنه شعبيا بأنها أسلحة تطلق إلى الخلف .

ويتابع الأب منولوجه الساخر " *وقمنا بواجبنا ، وابتعدنا عن الزنزلخت ، لئلا نحرك قبعة القائد العسكري* " . هنا عائدية ضمير الجمع للمتكلمين " نا " في " قمنا ، واجبنا ، ابتعدنا " تعود إلى الفلسطينيين ، فهم أيضا **قاموا بواجبهم** !!! وابتعدوا عن الزنزلخت . وكان الشاعر قد صور أشجار الزنْزلخت مسامير أو أوتادا لتثبيت الأرض من أن تهرب أو يسرقها سارق ، إذ قال في قصيدة " قريون من غير سوء " التي تفصلها عن النص الذي ندرسه قصيدة واحدة :

لم تكن للمكان مسامير أقوى من الزنزلخت

عندما جاءت الشاحنات من البحر ... (٨٤)

إذن ، فالابتعاد عن الزنزلخت هروب من الأرض ، وعنها ، والنص يسوق تبريرا مثيرا للسخرية وفق مونولوج الأب ، تبرير كاريكاتوري يثير في النفس إدانة من هربوا لا لشيء .. .. وإنما " ***لئلا نحرك قبعة القائد العسكري*** " . حرب مستعرة وقبعة القائد العسكري ثابتة على رأسه ، أي قائد عسكري هذا ؟ . فالحرب حركة عنيفة ، واقتحام ، وخنادق ، وزحف ، وركض ومع ذلك تبقى قبعة القائد العسكري على رأسه ! ونحن لفرط قيامنا بالواجب !! خفنا على قبعة القائد من أن تميل أو تسقط .

ويكمل الأب كلمات السخرية المغموسة بالمرارة" ***وبعنا خواتم زوجاتنا ليصيدوا العصافير ، يا ولدي !*** " في إشارة إلى جيش الإنقاذ الذي دخل فلسطين ليحررها من اليهود ، حيث جمعت له تبرعات ، ومن هذه التبرعات ذهب النساء ، ولأن جيش الإنقاذ هزم ، والمهزوم تليق به السخرية ، فقد سرت بين الناس لا في فلسطين وحدها وإنما في الدول العربية المجاورة أيضا

قولة ساخرة تفيد أن أفراد جيش الإنقاذ كانوا يتصيدون العصافير بدلا من تصيد اليهود .

وبالرغم أنه ليس مطلوبا المطابقة بين النص الإبداعي والتاريخ ؛ ولكن لأن النص نص " سيرة " فإننا نلمس افتراقا ، فيه سر ، بين العرب الداخلين إلى فلسطين محررين من جهة ! وبين الفلسطينيين من جهة أخرى . للوهلة الأولى يسخر النص من الاثنين ، لكن بالتنبه وبالإمعان في النص الساخر ، يمكننا قسمته إلى شطرين ، شطر للسخرية من العرب محال إلى وقائع ثابتة ، فهم حاربوا ببنادق مكسورة ، وتصيدوا

العصافير بدلاً من العدو . أمّا السخرية الموجهة إلى الفلسطينيين ففيها هروب من " التشخيص " بمعناه الطبيّ ، وفيها هروب من وضع النقط على الحروف ، وفيها أيضاً مواربة في تحميل المسؤولية ، إذ يمكننا تبرئة هؤلاء الذين يعود إليهم ضمير المتكلمين " نا " ، وتحميل القادة العسكريين ومن يعود إليهم ضمير الغائبين " هم " المسؤولية .

وسيسأل الابن أباه غاصّاً بالكلام ، متخوفاً من بقائهما هكذا ؛ بلا أرض ولا بيتٍ :

ـ هل سنبقى ، إذن ، ههنا يا أبي

تحت صفصافة الريح

بين السموات والبحر ؟

في التركيب اللغوي *" بين السموات والبحر "* إظهارٌ لغياب الأرض . ويا له من وضع أن يجد الإنسان فيه نفسه معلقاً بين السماء والماء بلا أرضٍ يحطّ عليها قدمه ؟!! . وزيادة على ذلك يشير ظرف المكان " تحت " والتركيب اللغوي المشتمل عليه ***"تحت صفصافة الريح "*** إلى حالٍ قلقة ، كأن الابن يحسّ أن حاله كحال صفصافة في ريح شديدة ، أوراقها ترفرف كأنها ستنتزع بعد قليل ، وجذع الصفصافة يتمايل حتى تكاد تنقلع جذوره ، وتحيلنا هذه الصورة إلى صورة المتنبي في قوله " على قلقٍ كأن الريح تحتي " .

فماذا ستكون إجابة الأب على سؤال الابن المضطرب ؟ هذا السؤال الذي يمثل عنواناً للواقع المرّ .

ـ يا ولدي ! كل شيء هنا

سوف يشبه شيئاً هناك

سنشبه أنفسنا في الليالي

ستحرقنا نجمة الشَبَه السرمدية

يا ولدي !

كل شيء هنا سوف يشبه شيئاً هناك ، هذه الـ " **هنا** " والـ "**هناك** " ستتكرر بصيغ مريرة في مواضع عدّة في " لماذا تركت الحصان وحيداً " وستتضمّن كلمات " هناك " دوماً موئلاً للحنين والافتقاد والغياب لأن " هناك " تعني الأرض التي يحتلها الغرباء وستظلّ " هنا " موطن العذابات ، وعدم الرضا ، والمكان المؤقت . انظر قوله في قصيدة " عندما يبتعد " (٨٥) وهو يُحمّل زائراً ثقيلاً من أفراد جيش العدو الذي يسكن بيتهم بعد إجلائهم عنه :

وسلم علينا ، هناك ، إذا اتسع الوقت

....

ويمشي ثمانين متراً إلى

بيتنا الحجري ، هناك ، على طرف السهل .

إذن بعد هدنة رودوس يقع الأب في اليأس المطبق متنبّئاً : أننا سنعيش الغربة سواء كنّا " هنا " أو كنّا " هناك " لأن الذين يعيشون " هناك " هم تحت تحكم الغريب بهم وبأرضهم ، وبالتالي لن تكون الأرض أرضاً ولا البيوت بيوتاً .

بمرارة ، وتوقع الشرّ يقرّر الأب أننا سنبقى بلا تغيير ، وسنظلّ نجترّ الذكريات نفسها والأفكار نفسها ، وأيضاً :

ستحرقنا نجمة الشَبَه السرمدي

الشبه في القاموس (٨٦) : نبتٌ شائكٌ له وردٌ لطيفٌ أحمر ، يشبه النجمة . وهو أيضاً النحاس الأصفر ، ومن النجوم لا توجد نجمة يميل لونها إلى الأصفر المحمرّ إلا نجمة الصبح ، وهي " الزُّهرى " ، وهي أيضاً في أساطير كنعان والرافدين الربّة " أنات ، وعشتار ، وعشتروت ... " ، فيصبح تأويل الصورة "***ستحرقنا نجمة الشبه السرمدية***" هو : أننا سنظلّ في قلق الانتظار والترقب فنتواصل نهاراتنا بليالينا ، لنرى نجمة الصبح " الزهرى " متقلبين على شوك " الشبه " . الصورة مخايله وكثيفة وفيها إحالات إلى ما هو نفسي يوحي بالجروح ، ولها ارتباط بعنصر أرضي : النبتة الشوكية ، وبعنصر أسطوري : الزهرى ، أنات ، عشتار . وبعنصر لوني يأتي من انبجاس الدم ذي اللون الأحمر بسبب انغراس أشواك الشبه ، اللون الأحمر لنجمة الصبح ولزهرة الشبه . وبعنصر وجودي : الاحتراق ، المماثل للاشتعال بالذكريات والتحسر والموت صبراً وانتظاراً .

بعد هذا الثقل اليائس يقول الصوت الشعري بلسان الابن وهو يُحسّ كمْ هو المصير أسود وقاتم :

ـ يا أبي خفّف القول عني !

كأن القول في النصّ رحى تضغط على صدر الابن ، لذا يشفق على نفسه ، طالباً من أبيه أن يزيح هذه الرحى بتخفيف الكلام . ويعود الأب إلى الغياب عن الوجود الحاضر ، متوغلاً مرّة أخرى في مونولوج داخلي ، كأنه متوحّد في حالة تفكير وتذكر عميقين ، غير مكترثٍ إلى تمنّي الابن بتخفيف الكلام :

- تركت النوافذ مفتوحة

لهديل الحمام

- تركت على حافة البئر وجهي

تركت الكلام

على حبله فوق حبل الخزانة

يحكي ، تركت الظلام

على ليله يتدثر صوف انتظاري

تركت الغمام

على شجر التين ينشر سرواله

وتركت المنام

يجدّد في ذاته ذاته

وتركت السلام

وحيداً ، هناك على الأرض ...

سبع مرات ترد صيغة الفعل " تركت " التي تؤشّر إلى افتقادِ وغيابِ ما يعدّه الأب روح حياته وذكرياته ، فهو ترك **هناك " وجهه ، وكلامه ، ومنامه ، والسلام والحمام "** ، وترك أيضاً :

"نوافذ البيت مفتوحة ، و الليل يرتجف محتاجاً إلى دفئه " . فالترك : تخلٍّ ، وابتعاد عن الـ " **هناك** " المترع بكلّ ما يحن إليه الأب ولن يبقى للـ " هنا " إلا الجسد ، وإلا ذهن مشغول ومعلق على جدار الذكرى هناك .

" تركت النوافذ مفتوحة لهديل الحمام " صورة بسيطة ، ليس فيها من المجاز ولا التحريض إلى كدّ الذهن للإحاطة ، سوى ما يثيره تصوّر

هديل الحمام جارياً أو هابّاً هبوب الرياح ، داخلاً من النوافذ إلى البيت ، وسيكمل خيال المتلقي تصور البيت مملوءاً بالهديل ، لأن النوافذ دائمة الضّخ لهديل الحمام إلى الداخل : " ***تركت النوافذ مفتوحة لهديل الحمام*** " .

"***تركت على حافة البئر وجهي*** " ، كيف يمكن التّعرّف " هنا " على من ترك وجهه هناك ؟ وأيّ حنين يدفع الصوت الشعري إلى قولٍ كهذا ؟ وأيّ أخيلة سيكملها المتلقي عندما يقرأ مثل هذه الصورة ، فإذا كان الوجه مودْعٌ هناك ، فما الذي هنا ؟ . من كلمتين تسمّيان مسمّيين ماديين حيّين هما " حافة البئر " وَ " وجهي " ترتسم صورة كأنما بين إطارين ، الإطاران هما الاسمان ، أمّا ما يقع بينهما فتكلمه مخيلة المتلقي لترسم دلالات وصور شتّى .

" *تركت الكلام*

على حبله فوق حبل الخزانة يحكي " .

ثمة هنا تصويرٌ للكلام ؛ للحديث ، كأنه من مادة مجدولة ، إيحاءً بالتواء الكلام على الكلام ، وكثرة التحادث والكلام الذي قيل ، وفي الموروث الشفاهي في سورية يقولون : " لم يلتو لساني على لسانه منذ زمن طويل ... " علامة على انقطاع الصلة .. ولنا أن نلاحظ في هذه الصورة عملية التحويل الشعري للمُدرك غير المادّي " الكلام " إلى جسم ومادة : " الحبل " .

"*تركت الظلام*

على ليله يتدثّر صوف انتظاري " .

هنا حدّان للصورة لا ماديان ، ومن طبيعة الثنائية : " الظلمة والنور " ، هما : الظلام ، والليل . وهما مفهومان زمنيان وَ " نظريان " يتعرّف عليهما البشر من الأزل وإلى الأبد بالرؤية البصرية والتخييل الذهني للظلام التام المفترض نظرياً . والنصّ يصغّر الظلام بالرغم من أنه الأكثر تجريداً ، وهو الأوسع أيضاً ، ويكبّر من الليل وهو أكثر قابلية لتحصيل الخبرة فيه من قبل البشر . فيصوّر الصوت الشعري الظلام جالساً أو معلقاً على الليل ، مقروراً ، متدثراً بمزيج من مادة ملموسة : " الصوف " ، ومن اسم لمعنى نفسي : الانتظار " تركت الظلام على ليله يتدثر صوف انتظاري " هنا تكمن البهرة التي تتوج هذه الصورة ، فالمُضاف والمُضاف إليه " صوف انتظاري " من نوعين لا يُجمعان إلاّ في الشعر ، كأن الظلام إنسان مقرورٌ يتدثر بما يمكن أن يبعث فيه الحرارة وهو : صوف الانتظار . وستخايلنا الصورة في رهج من محاولتنا فهمها وإكمال ما لم تقله . فمن مرض أو بردٍ أو خوفٍ يتدثر الإنسان ، وقد تدثر النبي من ثقل الوحي وخوفه من أنه جُنَّ " يا أيها المدثر قم فانذر " (٨٧) . فمن الأحقّ بالتدثر من رهق البرد ، أهو الظلام الذي من طبيعته البرد ؟! أم هو انتظار الأب الذي من طبيعته الغليان والتفجّر ؟ . حقاً إننا سنعطف على الظلام المتروك على ليله ونحن نحسّ ما به من مرضٍ ، وسنفهم أن يتدثر بصوف انتظار الأب الحارّ !!!

"تركت الغمام

على شجر التين ينشر سرواله " .

نشر السروال فيه افتضاحٌ وحميمية ، كأن الغمـام بعض أهل صـاحب الصوت الشعري ، فـإذا نشـر الغمـام حميميتـه علـى شـيء مقدّسٍ ، هو شجر التين ، فإنّ جوّاً أكثر حميمية وقداسة يربط الأب بالغمام . وللتدليل على القداسة التي تحظى بها شجرة التين ننقل من القرآن الكريم القسم " والتين والزيتون ... " (٨٨) ومن التـوراة " جلوس إنسـان تحت تينـة من دلائل السـلام والفـلاح (٨٩) ثمـة تخيّل لصـورة واقعيـة يرتسم فـي الذهن من خلال المجاز والاستعارة في هـذه الصـورة ، فلنـا أن نتصـوّر الغمام هابطاً إلى وجه الأرض ، فيمسّ جزؤه الشفيف شجر التين كأنـه " ينشر سرواله " .

" وتركت المنام

يجدّد في ذاته ذاته " .

الأوّالية التي رسمت هذه الصورة تماثل الأوّالية التي رسمت بها صـورة : ***" تركت المنام على حبلـه*** .. " ففـي الإثنتيـن حركـة للتجديـد الذاتـي ، فالكلام على حبله يتجدّد ، والمنام من ذاته يتجـدّد ، وفـي الإثنتيـن أيضـاً رغبة دفينة في ألاّ ينقطع الكلام ، لأن في الانقطاع بترٌ للصلة ، وهو مـا يخوّف الصوت الشعري النـاطق هنـا بلسـان الأب نطقـاً مهموسـاً ، فـهو يريد لكلامه ولمنامه أن يظلا روحين حيّتين تجوسان في الـ " **هنـاك** " ، ولأن الأب " **هنـا** " فإنـه يريـد للمنـام أن يتجـدّد مـن ذاتـه حفاظـاً علـى الاستمرار والتواصل . وفي صيغة " يجـدّد ذاتـه مـن ذاتـه " إحالـة إلـى طائر الفينيق المتجدّد من رماده ...

" وتركت السلام

وحيداً هناك على الأرض ..... " .

أيضاً لا يشعر الأب بالسلام إلاّ " هناك " ، وإذا ما كان السلام وحيداً ، فلأن الأب هنا وليس " هناك " .

في هذه الصور السبع التالية لسبعة أفعالٍ بصيغة الماضي " تركت " ، تؤلف مقطعاً منسجماً بقافية " ميمية " موحدة ، تخلق وقعاً موسيقيا غنائياً مشحوناً بالشجن ولوم النفس . ولأن في لماذا تركت الحصان وحيداً " محاورة وتفاعل مع الأسطورة ، فإن الصور السبع تحيلنا إلى الرقم ٧ المقدّس في الديانات وفي الأساطير ، حيث أيام الخلق ستة وفي سابعها انتظم الخلق لله . وإذا كان الله هو الحارس لخلقه وهو الذي لا يغيب ، وإذا كان الرقم ٧ رقمٌ تامٌ مكتمل ، وكان البابليون يطلقون كلمة واحدة على الرقم سبعة وكلمة " كلّ " فإن التارك للـ " كل " هو فاقد لمعنى وجوده ، والأب فاقد لمعنى وجوده لأنه " هنا " في لبنان ، وليس هناك ، حيث ترك الـ " كل " ، لذلك يقرر في النهاية العودة ليحرر " كلـ " ـه ، وليرجع إلى " كلـ " ـه . إذ يسأل الابن أباه :

ـ *هل كنت تحلم في يقظتي يا أبي ؟*

فيجيبه الأب ، كالعادة ، جواباً كأنه ردٌّ لسؤال نابع من أعماق نفسه المعذبة ، وليس جواباً على سؤال الابن اليقظ :

ـ *قمْ سنرجع يا ولدي*

الابن رأى دواخل نفس أبيه ترتسم على وجهه ، ورأى انطفاء الهمّة وهبوط الروح في كلماته الضائعة . رأى حال أبيه تتبدّل وتوغل في الضياع وهو يغوص في مونولوجه الموجع ، فسأله : ***هل كنت تحلم في يقظتي يا أبي*** ؟ .. " ياء " المتكلم في " يقظتي " أحال حالة اليقظة إلى الابن ، بينما الفعل " تحلم " للمخاطَب ؛ فالـ " تاء " فيه تحدّد أن من

يقـوم بـالفعل هو المخـاطَب ، وهـذا يعنـي إحالـة الحلـم إلـى الأب . وبارتباطهما ـ ياء المتكلم ، وتاء المضارعة للمخاطب ـ في سياق التركيب اللغوي" ***هل كنت تحلم في يقظتي يـا أبـي*** " رهجت الصورة ، وانتقلت من صورة مرشّحة لأن تكون عادية ، بل ومبتذلـة ، لوْ أن عائدية اليقظـة كـانت لـلأب ، أي لـو كـان التركيب كالتـالي : هـل كنت تحلم في يقظتك يا أبي ؟ لكانت الدلالة فقيرة ذات بعد واحد ، أمّـا وقد حلم الأب في يقظة الابـن ، فقد خـايلتِ الصـورة وتعددت دلالتـها . والشعرية الحساسة وحدها قـادرة بتحويلـة بسيطة توجيـه سـير الصـورة إلى جهة غير متوقّعة .

أنات الخائنة أمّ لمحمود درويش(٩٠)

للشعر صلة عضوية بالأسطورة ، إذ ينبع كلاهما من تلك الخبرة الجمعية العميقة الغامضة الآتية من أولى الأفكار والتصوّرات التي راودت ذهن الإنسان البدائي والتي أنتجت النماذج الأصلية الأولى في تاريخ البشر . وما الشعر إلاّ تخييلٌ حديث للصور المتراقصة في ذهن أوائل الجنس البشري ، وهذا لا يُنقصه قيمته العليا وإنما يردّه إلى أصله ، فالشعر يصدر عن بنية أساسية " نسق نظام " هي الميثة أي الوحدة الأسطورية في حالتها الخام ، وقد ربط " فرايْ " بين الميثة والطبيعة ، وانتهى إلى أربع ميثات ؛ ميثة واحدة لكلّ فصلٍ من فصول السنة .

أنات محمود درويش في هذه القصيدة ، هي أنات الكنعانية ، وهي أصل إنانا السومرية ، وعشتار البابلية ، وهي إيزيس المصرية ، وأفرديت الإغريقية .... هي الآلهة الكليّة الوحيدة للعصور الأمومية ، ربّة كلّ شيء ، قبل انتصار الذكورية وخلق الآلهة المنكرة . أنات ربة الطبيعة ، التي ولدت الطبيعة ، وروحها هي روح الطبيعة ، أنات المنسجمة مع الطبيعة ، على عكس آلهة المراحل الذكورية التي ترى في الإله سيْطرة على الطبيعة وفعلاً غاصباً لها .

محمود درويش يحنُّ إلى أيام أنات ؛ أيام كان الكلّ في انسجام ووحدة في حضن الأمّ الكبيرة للكون " أنات " :

" الشعر سلمنا إلى قمر تعلقه أنات

على حديقتها ، كمرآة لعشّاق بلا أمل ، وتمضي

في براري نفسها امرأتين لا تتصالحان :

هنالك امرأة تعيد الماء للينبوع ،

وامرأة تقود النار في الغابات ... "

تقول صلاةٌ مرفوعة إلى أنات ربّة الطبيعة والخصب ودورة الزراعة والتكاثر :

" سيدة النواميس الكونية ، أيها النور المشعّ ، يا واهبة الحياة وحبيبة البشر . أنت أعظم من كبير الآلهة آنْ وأعظم من الأمّ التي ولدتك . يا مليكة البلاد الحكيمة العارفة ، يا مكثرة المخلوقات .... " (٩١).

وكان القمر قبل ظهور الديانات الذكورية مؤنثاً ، وقد نظر إنسان العصور الأمومية إلى القمر كأرض في السماء " كان أهل حرّان في سورية يقولون إن الشعوب التي تعتقد بأنوثة القمر وتعبده في هذه الصفة ، تسلم قيادها للنساء ، أمّا الشعوب التي تعتقد بذكورة القمر وتعبده في هذه الصفة ، فإن لرجالها الغلبة على نسائها " (٩٢) هذا نصٌ يوحي بزمن التفكير فيه ،إنه زمن إزاحة الأم الكبرى وبدءُ انتصار الديانات الذكورية . والنص الشعري الذي بين أيدينا يقول إن الشعر / الأسطورة هو أداتنا وسلّمنا إلى الأم القمريّة " أنات " ، المعلقة كمرآة تطلّ على حديقتها " الأرض " - أليست أنات ربّة الأرض المتوحّدة بها المخصبة لها ؟ - لكنّ النص يثير فينا الندب على أمّنا القمرية باكراً ليوحي بما نحن فيه من فقد للأمل " كمرآة لعشاق بلا أمل " ، وتبدو أنات في شغلٍ عمّا نحن فيه لأنها بطبيعتها كذلك أولاً ، ولأنّ النص يريد إنفاذ غرضه في الرثاء الفاجع لأبنائها ثانياً . فأنات تدير ظهرها لتتصارع مع نفسها المزدوجة الفصامية "***وتمضي في براري نفسها امرأتين لا تتصالحان***

: هنالك امرأة تعيد الماء للينبوع ، وامرأة تقود النار في الغابات "
يتغلب تارة ذاك الجزء منها الخيّر المعطاء الزراعيّ ، وتارة يتغلّب جزؤها المدمّر ، الفاني ، المميت *" امرأة تعيد الماء للينبوع ، وامرأة تقود النار في الغابات* " .

في عصور لم يكن هناك إله خيرٌ معطاء وشيطان يتحمّل عنه وزْر الشر ، أيْ لم يكنْ هناك كائنان منفصلان يصارع بعضهما بعضاً ، بلْ كانت الأمّ الكبرى أنات هي الآلهة الوحيدة الكليّة الكبرى ، كان من الطبيعي أن يدمج الخير والشر ، نموّ الزرع وموته ، النور والعتمة .... في هذه الأم الكبرى . لذا يتقوّل النص عن امرأتين أو روحين تتنازعان أنات *" امرأة تعيد الماء للينبوع* " وهي أنات الخيّرة المفجّرة للينابيع لتسقي الزرع فيتفتح وينمو ، ولها في التاريخ الكنعاني تمثالٌ يحمل جرّة ماء في وضعية توحي أنها تسكب ما في الجرّة على الأرض ، *"وامرأة تقود النار في الغابات* " هي أنات الشريرة الحاملة الموت / النار إلى النبت والتي لم تخلد بتمثال كالأولى لأن تفكير الإنسان الفطري أراد لا شعوريا إزاحة صورتها الشريرة مثلما أراد تثبيت صورتها المعطاء .

أنات الزراعة والخصب والحب والتكاثر هذه التي أورثت ابنها تمّوز فيما بعد خصائصها الزراعية هي التي يستعيد نصّ محمود درويش دينها أمام قهر الديانات الذكورية الظالمة للإنسان والقابضة الآن على أرض كنعان ؛ أرض أنات الأصلية .

يفصح الصوت القائل في القصيدة عن حيرة نفسيّة ويأس *"كمرآة لعشّاق بلا أمل* " لا شك أنّ الوجوه التي تريد أنْ ترى نفسها في مرآة كهذه لا بد وأن تكتشف أنها وجوه تحتقن بالخيبة واليأس ، ويزيد من

الحيرة والاضطراب وفقدان الأمل أن أنات *" تمضي في براري نفسها امرأتين لا تتصالحان "* . فالصوت القائل في القصيدة أراد لشعره أن يكون سلماً به يصعد إلى أنات المعلقة في السماء ، وهناك يكتشف أنها بلا أمل ، ويراها - رؤية ، ورؤيا - تمضي متقاتلة مع نفسها متلهّية عنه بشقيها ، شقّ الخير والزراعة ، وشقّ الشرّ والموت .

" أما الخيل

فلترقص طويلاً فوق هاويتين ،

لا موت هناك ..... ولا حياة "

إذنْ الحركة الموصلة إلى القمر / مرآة أنات ، بل أنات نفسها ، هي حركة صعود بدلالة *"الشعر سلمنا إلى قمر تعلقه أنات "* وهلْ توحي كلمة " سلّمنا " إلا بحركة صاعدة ؟؟ والصعود إلى السماء تحقق في الميتولوجيا ، ومنها براق النبيّ ، وقد كان براقه على هيئة فرس مجنّحة ، من هنا يتوارد إلى الذهن تلك الخيل الراقصة فوق الهاوية " *أما الخيل فلترقص فوق هاويتين ، لا موت هناك .... ولا حياة* " . الخيل ارتقت سلم الشعر إلى أنات ، لكن أنات لمْ تلتفتْ إليها ، ولم تمنحها نظرة الرعاية ، لأنها كانت متصارعة مع نفسها ، تاركة الخيل الطالبة للرعاية في الحب والخصب والتكاثر معلقة هناك ، تتراقص مبدّلة رجلا برجلٍ ، لا تتقدم ولا تتأخر ، فوق هاويتين ، إنْ تقدمت سقطت في هاوية ، وإن تأخرت سقطت في هاوية ، فلا مناص من التراقص في المكان *"أما الخيل فلترقص فوق هاويتين ، لا موت هناك .... ولا حياة "* . يتضمّن فعل الأمر " **فلترقص** " اضطراباً وحيرة ، ويزيد الحيرة مرارةً إحساسنا أن الصوت القائل يدعو على نفسه بالبقاء

صعود أنات " إنانا ، ننخرساج ، عشتار " السومرية والبابلية من العالم السفلي ، من عالم الموت ، إلى وجه الأرض ؛ عالم الخصب والزراعة والحب ، كما يعيد إلى أذهاننا هبوط أنات إلى عالم الموت ، العالم السفلي ، الذي لا تخرج منه إلا بعد أن تُغسل وتُنضح بماء الحياة .

أنات

أنا أريدكما معاً ، حباً وحرباً ، يا أنات

فإلى جهنم بيْ .... أحبك يا أنات

هنا يخرج الصوت القائل عن " سرديته " الشعرية إلى المخاطبة ، فهو يخاطب أنات خطاب المتعبّد الداعي ، لكنّه يوحي لنا كأنّه ينظر في عيني أنات "***أنا أريدكما معاً ، حباً وحرباً*** " وفي هذا إيحاء بتقرّب المتعبّد من معبودته . إنه يريد أنات كلها ، بخيرها وحبها وخصبها ، بشرّها والموت الذي تحمله . وكأن صبره ينفد ويأسه يطفح وهو يقول لها " فإلى جهنم بيْ ... " فكأنه يقول لها أريدك حتى لو أخذتني إلى جهنّم ، وجهنّم هي التعبير الإسلامي عن العالم السفلي .... الرغبة في أنات حتى لو أدّت في النهاية إلى جهنّم ، ليست سوى اندفاعة النزق لمصابٍ بالحصر ،لأنّه بعد تهوره في إبداء الاستعداد للذهاب إلى جهنّم برفقتها يقول : "***أحبّك يا أنات*** " والحب صنو الحياة وضدّ الموت ، هو يريدها إذنْ في حالها الأول ؛ أنات الخصب والحبّ والزراعة . وأنات في الأصل الأسطوري إلى جانب كونها آلهة للحب والخصب ، فإنها آلهة للحرب والمعارك ، شجاعة تغشى الوغى مع عبادها لتنصرهم على أعدائهم ، فتمثّلها بعض الأعمال الفنية مدججة بالسلاح ، واقفة على أسدٍ متوثب (٩٤) لكنْ أنْ يريد الصوت الداعي في القصيدة شيئاً ،

على برزخ بين الموت والحياة ، كأنّه يندب حظّه عندما يكتشف حقيقة انشغال أنات ، فيحمّل كلمة " **فلترقص** " ما في نفسه من خيبة وخذلان .

وقصيدتي زبد اللهاث وصرخة الحيوان

عند صعوده العالي

وعند هبوطه العاري : أنات !

أنا أريدكما معاً ، حباً وحرباً ، يا أنات

فإلى جهنّم بي ..... أحبك يا أنات

في بدء القصيدة كان للشعر ميزة التحول إلى سلّم للصعود ، وها هو الشعر يظهر بميزة الكشف والرؤية الوجودية : "***وقصيدتي زبد اللهاث وصرخة الحيوان . عند صعوده العالي وعند هبوطه العاري*** " فالقصيدة هي ذاتها لهاث وصراخ الحيوان في صعوده في معارج السماء وهو يكتسي أملا بالحب والخصب ، وهي أيضاً لهاثه وصراخه في هبوطه عارياً من الأمل غاطساً في اليأس والخيبة صنو الموت .

كثيراً ما تصوّر أنات في اللقى الأثرية وهي تركب حيواناً وتبسط ذراعيها على حيوانات ترعى أو تلهو من حولها ، لتوحي أنها ربّة وأمّ الحيوان . ولكلمة " الحيوان " إضافة إلى شمولها أنواع الحيوان في القاموس معنى الحياة (٩٣) . فإذا وضعت كلمة " الحياة " مكان كلمة " الحيوان " ، نقرأ المقطع بالشكل التالي : "***وقصيدتي زبد اللهاث وصرخة الحياة ، عند صعودها العالي ، وعند هبوطها العاري*** " . حقاً أليستِ الصرخة بدء حياة المولود ؟ أليستْ هي نهاية حياة الإنسان ؟ فهو يصرخ ويزبد عندما يولد ، ويصرخ ويزبّد عندما يموت . ولنلاحظ هذا التقابل الضدي بين " **الصعود** " وَ " **الهبوط** " الذي يعيد إلى أذهاننا

وأن تكون أنات فعلاً مثلما يريد شيئاً آخر !! والجواب تُدخلـه إلى خلفيـة المسرح جوقة تنشد :

وأنات تقتل نفسها

في نفسها

ولنفسها

وتعيد تكوين المسافة كيْ تمرّ الكائنات

أمام صورتها البعيدة فوق أرض الرافدين

وفوق سوريا ......

للجوقة في المسرح وظيفة إبراز الخلفيّة التـي تجـري أمامـها الأحـداث ، ولنْ تُفهم الأحداث جيداً إن لم يُصْغ مشاهد المسرح إلى ما تقوله الجوقـة ، ولمْ يخترع المسرحيون الأوائـل الجوقـة وإنشـادها وصوتـها الجمـاعي هكذا لله بالله ، إنّمـا لأن الصـوت الجمـاعي يعيد إلى الذاكـرة الجمعيـة صـوت المجـاميع المتعبـدة فـي بـدء التـاريخ . النـصّ وقائلـه فـي أواخـر الألفية الثانية بعد الميلاد ، بينما الربّة أوْ الآلهة المرتجى منها أن تُسـعف وتعاود الظهور فات عليها في التـاريخ أربـع آلاف سـنة ، لـذا يـأتي هـذا الصوت ، كما لو كان صوت الجوقة المنشدة الراثـي لأنـات فـي الدهـور المنقضية : ***"وأنـات تقتل نفسها ، في نفسها ، ولنفسـها ، تعيـد تكويـن المسافة كي تمرّ الكائنات ، أمام صورتها البعيدة فوق أرض الرافدين ، وفوق سوريا . وتأتمر الجهات بصولجان اللازورد وخـاتم العـذراء "*** .

سيكون تـأويل الـتركيب اللغـويّ : ***" وأنـات تقتـل نفسـها في نفســها "*** مطابقاً للأسطورة ، أليست أنات آلهـة الخصـب والزراعـة ؟ وهـي التـي تخصب في أوان النبت والربيع ، وتموت منحدرة في العـالم السـفلي فـي

أوان الموات والخريف ، فإذا قتلت أنات " نفسها في نفسها " فهو أمر مفهوم لأنها بطبيعتها آلهة شاملة ، منها يأتي الخصب ونمو الزرع ، ومنها يأتي الموت ويباس الزرع ، أمّا أنْ يضاف إلى هذا التركيب اللغوي كلمة " ولنفسها " ففي ذلك الجديد على مقولة الأسطورة . لماذا يتقوّل الشاعر هذا القول تزيّداً على الأسطورة وهو ما نفهم منه أنانية ونرجسيّة أنات واكتفاءها بذاتها ، أو إيثارها لذاتها وعدم رغبتها في أنْ يكون قتلها لنفسها إلا لنفسها ، هذا ما سيوضح في نهاية القصيدة عندما ***" تخلق نفسها ، من نفسها ، ولنفسها . وتطير خلف مركب الإغريق ، في اسم آخر*** " هذا ما تقوله القصيدة .

ثمة دلالة أساسية في الأفعال المضارعة لقول الجوقة المفترضة ، كأنّ الحديث عنْ أنات معاصرة ؛ لا تزال ، وليست أنات المودعة في الأسطورة "***وأنات تقتل نفسها ، في نفسها ، ولنفسها وتعيد تكوين المسافة كي تمرّ الكائنات أمام صورتها البعيدة فوق أرض الرافدين ،وفوق سوريّا . وتأتمر الجهات بصولجان اللازورد وخاتم العذراء !*** " . تقتل ، تعيد ، تمرّ ، تأتمر ، كأن أنات تحاول الفعل ، فهل تفعل ؟!! إنها رغبة الصوت القائل في القصيدة في أن تعيد أنات خلق ودمج تلك الأرض الممتدّة من وادي الرافدين إلى المتوسط . ولأن أنات في الأصل الأسطوري هي الأم الكبرى ؛ هي الأرض ، هي أمّ لكل الكائنات ، فإن الصوت القائل يريدها أن تتجلى لتعيد تكوين المسافة " الأرض " في دمج سوريا وأرض الرافدين ، حيث موطنها الأصلي ، وحيث دان لها السومريون والبابليون والآشوريون والكنعانيون .... وهم سكّان هذه الأرض " المسافة " لكنْ ثمة تركيب لغويّ يفصح أن أنات باتتْ بعيدة

وقد لا تفعل ، هـو " صورتـها البعيدة " . فكيف تفعل وهـي البعيدة ؟! كيف تفعل وهي لم تعدْ حقيقة وواقعاً بل صورة " ؟! الرغبـة فـي ظـهور أنات عائدة بصولجانها اللازوردي وخاتمـها العذري "*وتـأتمر الجـهات بصولجـان الـلازورد وخـاتم العـذراء* " سـتكون مفهومـة تمامـاً ، فالصولجان اللازوردي يرمز إلى القدرة على الخلق ، وإعادة التشكيل ، وانصياع الجهات ، وسنرى أنها رغبة الضـائع الـذي يرى كل الجهات تدفعه إلـى الضيـاع ، فليس أجمل للضـائع من حلـم يريـه آلهتـه تحمل صولجانـها وتشير للجـهات فتطيعـها الجــهات . لكـن التعبـير الملحـق بالصولجان : " وخاتم العذراء " له تأويل آخر .

في أصل الأسطورة وصفٌ لأنات " عشتار البابليـة " قبل أن تـهبط إلـى العالم السفلي يَرد فيه ذكر الصولجـان والخـاتم من ضمن مُستلزمات الإلهة المقدمة على حدث جلل :

" شدّت إلى وسطها ألواح الأقدار السبعة . وعلى رأسها وضعت تـاج السهول فمن محيّاها يشعّ الألق والبهاء وبيدها قبضتْ على الصولجان اللازوردي وجيدها قـد زيّن بعقد أحجار كريمـة وعلـى صدرهـا ثُبتتْ جواهر متلألئة وكفها قـد رصعت بخـاتم ذهبـي .... " (٩٥) أنـات آلهـة الخصب والحب ، وهـي البغـيُّ المقدّسـة . والخصـب والحبّ والزراعـة كلها لا تثير فـي النفس تصـوّر هذه الأم " عـذراء !! " لمـاذا إذن هـذا التعبير " خاتم العذراء ! " ؟ وهو تعبير يرد في القصيدة ، كمـا يـرد فـي الأسطورة !! إنها الرغبــة فـي عـودة بكرٍ لأنـات ، عـودة أولـى ، لتعيد الخصب من أوّله ، وهي رغبة الصـوت القـائل فـي افتضـاض مُخصـب جديد . ثم أليست أنات " عشتار ، أيزيس ، أفروديت ... " هـي " تعامـة

" الأقدم من كل الأمــهات ، باعتبارهـا الإلهـة الأقـدم والأم الكـبرى التــي ولدت الكون ، أليستْ هي العماء والظلمة الأزلية والأقيانوس المائي بـلا سطح أو قرار ، الرحم المظلـم الخصيـب الـذي ولـد الكائنـات والكـون ؟ أنات " تعامة " كانت ولا شيء معــها ، قيومـة بذاتـها ، مكتفيـة بنفسـها . وكانت عذراء لأنها ابتدأت الكـون مـن خصبـها الذاتـي دون معونـة مـن مبدأ ذكوري مشارك لـها أزلـها ، فتولّدت عنـها الموجـودات كمـا يتولّـد النور من مصدر الاحتراق . ولهذا رمزت " ميثولوجيـا الشـعوب بشـكل الحيّة التي تعض ذيلها ، دلالة الاكتمال الأزلي للمطلق " (٩٦) ، مشكّلة من جسدها دائرة مغلقة مكتملة مكتفية كالخاتم" خاتم العذراء " •

لا

تتأخري في العالم السفلي . عودي من هناك

إلى الطبيعة والطبائع يا أنات !

جفّتْ مياه البئر بعدك ، جفّت الأغوار

والأنهار جفّت بعد موتك . والدموع

تبخّرتْ من جرّة الفخار ، وانكسر الهواء

من الجفاف كقطعة الخشب . انكسرنا كالسياج

على غيابك . جفّت الرغبات فينا . والصلاة

تكلّستْ . لا شيء يحيا بعد موتك . والحياة

تموت كالكلمات بين مســافرَيْن إلى الجحيم .

" لا تتـأخري فـي العـالم السـفلي . عـودي مـن هنــاك ، إلــى الطبيعــة والطبائع " . مرّة أخرى يخرج الصوت القائل في القصيدة عن سرديته ليخاطب أنات خطاباً فجائعياً ، معدّداً مظـاهر وصـور الجـدب والمـوت

بسبب غيابها . فهو يتمنى عليها بدعائه الحارّ ألا تتأخر وأن تعود ، لأن الطبيعة بحاجة إليها ؛ كذلك فكر الأولون بآلهتهم وهم يرون النبت والزرع يذوي ويموت في الخريف والشتاء ، فمثلوا موت النبات برحلة أنات إلى العالم السفلي ، الزرع يموت لأن أنات غائبة هناك في عالم الموت ، والطبيعة تموت فيها مظاهر الحياة عندما تغيب أنات " ***جفت مياه البئر بعدك ، جفت الأغوار والأنهار جفت بعد موتك . والدموع تبخّرتْ مِن جرّة الفخار، وانكسر الهواء من الجفاف كقطعة خشب . انكسرنا كالسياج على غيابك . جفت الرغبات فينا والصلاة تكلّست . والحياة تموت كالكلمات بين مسافرين إلى الجحيم*** " هاهنا يرد " **الموت** " ثلاث مرّات ، مرتان بصيغة اسمية " **موتك** " ، ومرّة واحدة بصيغة الفعل " **تموت** " . ترتبط بالصيغة الاسمية " **موتك** " صفات أنات ، إذ تجفّ المياه عندما تغيب لأنها آلهة الينبوع والمطر المخصب ، وكذلك تجف الرغبات في الناس "***جفت الرغبات فينا***" لأنها آلهة الجنس والحب ، وتموت الكائنات الحية "***لا شيء يحيا بعد موتك***" لأنها الأم الكبرى ؛ أمّ لكل شيء حي . بينما ترتبط حياة الناس بالفعل " تموت " وهو فعلٌ مضارع يعني الحاضر والمستقبل القريب لأنّ موت الناس هو الأكثر إلحاحا وضغطا على ضمير الصوت القائل : "***والحياة تموت كالكلمات بين مسافرين إلى الجحيم***" في الأصل الميثولوجي السومري كانت تعامة " أنات السومرية " هي المياه الأولى ، والهيولى الأولى ، وفي جوفها ورحمها المائي ولدت الآلهة الذكورية ومن جسد أنات " تعامة " المائي المقتول صنع الآلهة الذكور السماء والأرض . إذن

بغياب هذه الأمّ ، الهيولى الأولى ، تجف الينابيع ، وتجف الأغوار والأنهار ، فهي هي المياه .
يستخدم النص الفعل " **جفّت** " لمياه الأغوار والأنهار والآبار ، أي كلّ المياه ، بسبب غياب أنات في العالم السفلي ، ويستخدم الفعل ذاته " **جفّت** " للتعبير عن العجز الجنسي وانعدام
الخصب " جفت الرغبات فينا " . ذاك " **الماء** " المخصب للنبت والزرع ، وذا " **الماء** " المخصب الجنسيّ لدى البشر . وللتدليل على خسران الحياة بغياب أنات يهوّل النص ، ويجعل الجفاف يصيب كل شيء حتّى "***الدموع تبخرتْ من جرّة الفخار ، وانكسر الهواء من الجفاف كقطعة الخشب ... والصلاة تكلستْ*** " إنها صور تُدخل العلوم في الصورة الشعرية : الدموع تتبخّر ، والهواء ينكسر ، والصلاة تتكلس . ولم يأت تعبير " جرّة الفخار " هكذا !! اعتباطاً أوْ مصادفة فما دام عنوان القصيدة " أطوار أنات " ، فإن أنات مُثّلتْ في الحضارات القديمة أيضاً وأيضاً بالجرار الفخارية عندما اخترع الإنسان الفخار وصنع منه الجرار ، ذلك أن الجسد الأنثوي هو أشبه ما يكون في وقت خصبها بالجرّة ، وجسد أنات الأنثى الكونية هو الجرّة التي تحتوي على الحياة ثمّ تطلقها نحو الخارج ، وقد صُنعتِ الجرار على هيئة جسد أنثوي مُغطّى بعددٍ هائل من الأثداء والحلمات رمز العطاء (٩٧) . هذه الصور الثلاث "***الدموع تبخّرت من جرّة الفخار*** " وَ "***انكسر الهواء من الجفاف كقطعة الخشب*** " وَ " ***الصلاة تكلّست*** " يأتي سرّ إبهارها من ارتباطها بما هو عميق في نفس الإنسان ، بما هو منقول من الذاكرة الجمعية ؛ ذكرى عبادة أنات المصوّرة بأشكال جرار الفخار في "

الدموع تبخرت من جرة الفخار " ، ومن خبرة تتراكم سنة بعد سنة منذ خلق البشر ، من خلال الدورة الزراعية في "***وانكسر الهواء من الجفاف كقطعة الخشب*** " ، ومنْ ما هو دينيٌّ يمتلئ خيبة من تبدل الأديان وتبدل الدول في " والصلاة تكلّستْ " . ولنتذكر أن الجرار آنية تستخدم لحفظ الأشياء ولذُخرها حتى يحين لزومها ، فإذا كانت الدموع وهي علائم الحزن والفجيعة قدْ مَلأت الجرة وحُفظت فيها وظلّت فيها حتى تبخّرت ، فإن الصورة تعطينا تصوّراً عن مأساة تتوالد وتتوالد إلى ما لانهاية . كمْ وكمْ من الحزن اعتمل في نفس الصوت القائل حتى ملأت دموعه جرّة ؟!!! وكمْ من الزمن مرّ عليها إلى أن تبخرت وجفت وهو ينتظر عودة أنات ؟! امّا انْ يتكسّر الهواء وهو لزوم الحياة ، منْ شدّة جفافه ؛ كالخشب ، فإنه يثير في أنفسنا تصوّر إلى أي حدّ يتعذّب صاحب الصوت ،وهو يحسّ شهقة الهواء في قصباته ورئتيه جاقة كقرمة خشب ناشفة . وللصورة الأخيرة المكوّنة من كلمتين فقط إثارة غير عادية " والصلاة تكلّستْ " إذّ كيف لنا أن نتصور الصلاة وهي اسم لمعنى شامل يدل على طقوس معينة أن تخضع لقوانين الطبيعة ، فتتكلس . والتكلس تعبيرٌ مُماثل للموت ، فالعضويات الميتة منذ مئات الألوف من السنين تحافظ على شكل خالٍ من الروح بالتكلس ، بينما تتحلّ كلّ مكونات جسمها ؛ فالصلاة إذن باتت شكلاً بلا روح .

بعد أن يحيط النصّ بما حدث بسبب غياب أنات ، يعيد تكثيف وتلخيص الحاصل في صورة بسيطة لها حدّان كطرفي معادلة يفصل بينهما ما يعادل إشارة المساواة (=) وهو كاف التشبيه " كـ " : " والحياة تموت [كـ] الكلمات بين مسافرين إلى الجحيم " ونعجب من بُعد التشبيه بين

حياةٍ تموت وكلمات تتخامد وهي تُلفظ بين مسافرين إلى الجحيم ، لكنّ عجبنا يزول عندما نلحظ العلاقة البعيدة ، لكنْ الواحدة في جوهرها ، فالحياة تموت لأن أنات غائبة في العالم السفلي ، وكلمات المسافرين تموت أيضاً لأن صاحبيها ذاهبان إلى العالم السفلي .

نلاحظ على امتداد المناجاة في مخاطبة أنات أن النصّ استخدم صيغ الأفعال بصيغة الماضي ، كأنّ نزول أنات إلى العالم السفلي قد مضى عليه زمن طويل ، زمن قحط مديد ، يماثله في التاريخ انكسار هذه الأرض ؛ أرض الكنعانيين ، أمام الغزاة ، وجدْبها غير المنجب . لاحظ صيغ الماضي " **جفّت مياه البئر ... جفّت الأغوار والأنهار جفّت ... والدموع تبخّرت .. وانكسر الهواء ... وانكسرنا كالسياج ... جفّت الرغبات ... والصلاة تكلّستْ** .. " جفّت ، تبخّرت ، انكسر ، انكسرنا ، تكلّست ، كلها أفعال ماضية .

لكنْ عندما أراد النص إعطاء الخلاصة المزدحمة بالإلحاح وبإظهار الفاجعة في تجلّيها الأقصى في محاولة لتنبيه أنات وإثارتها لتعود ، فقد استخدم الفعل المضارع ، لأن المراد هو أنْ تعود أنات الآن الآن .... " ***لاشيء يحيا بعد موتك . والحياة تموت كالكلمات بين مسافرين إلى الجحيم*** " يحيا ،وتموت ، فعلان مضارعان يحصل فيهما الموت الآن وهو ما يجعل الفاجعة مستمرة . والفعلان المضارعان " يحيا وتموت " اللذين يحملان معنى التقابل الضدي ، كلاهما ، وفق سياق الكلام " موت " ، كلاهما موت مستمر في الحاضر ، إذّ لا يوحي التركيب الذي يخصّ الحياة في الفعل يحيا "***لا شيء يحيا بعد موتك*** " إلاّ بالموت .

للمرّة الثالثة ينقطع السرد في النـص ، ليدخل الصـوت القـائل فـي بؤرة الضوء ، كما في المسـرح ، مناجيـاً أنـات الغائبـة ، والتـي لا نُحسُّ لـها صوتاً ولا فعلاً فـي زمـن المناجـاة ، رغـم إلحـاح ذاك المحـاور الواقـف على خشبة مسـرح الحيـاة فـي القـرن العشـرين للميـلاد ، وسـنعرف فـي نهاية القصيدة أن أنات لم تسمع ولن تسمع مناجاة مُتعبّدها :

فيا أنات

لا تمكثي في العالم السفلي أكثر ! ربّما

هبطت إلهات جديدات علينا منْ غيابك

وامتثلنا للسراب . وربّما وجد الرعاة

الماكرون إلهة ، قرب الهباء وصدقتْها الكاهنات

فلترجعي ، ولتُرْجعي أرض الحقيقة والكناية ،

أرض كنعان البداية ،

أرض نهديك المشاع ،

وأرض فخذيك المشاع ، لكي تعود المعجزات

إلى أريحا ،

عند باب المعبد المهجور .....

يُلفت النظر في التركيب اللغوي **" فيا أنات لا تمكثي في العـالم السـفلي أكثر "** مماثلتـه للـتركيب المنـاظر لـه فـي المناجـاة الثانيـة السـابقة : **"لا تتأخري فـي العـالم السـفلي "** . فـي المناجـاة الثانيـة حيـث تدخـل " لا " الناهية على الفعل المضارع " تتأخري " : " لا تتـأخري " التحسـيس أن أنات نزلت لتوّها أو منذ قليل إلى العالم السفلي ، أمّا فـي المناجـاة الثالثـة فإن " لا " الناهية الداخلـة علـى فعلٍ مضـارع أيضـاً " لا تمكثـي " فيـه

التحسيس أن أنات بقيت طويلاً في العالم السفلي ، وهو لا يريدها لأن تمكث أكثر . غاية ورغبة الصوت القائل في المناجاة الثانية هي عودة أنات إلى وظائفها التي خربتْ بعدها " ***لا تتأخري في العالم السفلي . عودي إلى الطبيعة والطبائع يا أنات*** " أمّا غايته ورغبته في المناجاة الثالثة فهي الخوف من استبدالها بإلهة أخرى وهذا ما يرفضه : "***لا تمكثي في العالم السفلي أكثر ! ربّما هبطتْ إلهات جديدات علينا من غيابك وامتثلنا للسراب*** " إذنْ غياب أنات الطويل أوجد احتمال النكوص عن عبادتها إلى عبادة إلهات أخرى ، ويصرّح الصوت القائل بعدم رغبته بأيّ إلهة جديدة في قوله " وامتثلنا للسراب " وهو ما يعني أن أيّ دين جديد هو سراب ، والسراب مخادع وغير حقيقي . يشير حرف الجرّ " منْ " في ربّما هبطت إلهات جديدات علينا من غيابك وامتثلنا للسراب " إلى تحميل أنات مسؤولية الانحراف الذي قد يحصل باتباع إلهة جديدة ، إذّ كان يمكنه القول " في غيابك " بدلاً " من غيابك " لو كان المعنى المراد يعاكس ما يريد قوله من إن غيابكَ يا أنات قد يُنزل علينا إلهة مخادعة غير حقيقية . تحميل الربّة المسؤولية تحريض لها أنْ تدفع عن نفسها مسؤولية انحسار الحقيقة فتظهر من جديد عائدة إلى وظائفها . ويستكمل النصُّ خوفه من الانحراف "***وربما وجد الرعاة الماكرون إلهة ، قرب الهباء وصدقتها الكاهنات*** " فمنْ هم هؤلاء الرعاة الماكرون المدانون من قبل الصوت المناجي ؟ مدانون لأن النص يوحي من خلال كلمتي " السراب " وَ " الهباء " بقيمة سلبية للإلهات الجديدات ، وماكرون لأنهم يريدون استبدال أنات بغيرها ، وفي كلّ الأحوال يختنق الصوت القائل برعبه خوفاً على أنات وغيابها المتصل

. مرّة أخرى منْ هم هؤلاء الرعاة الماكرون ؟ ولماذا وحدهم " الذكور " في هذا الجو العابق بالأنوثة والصيغ اللغوية المؤنثة ؟ نحن نعتقد أن الشاعر "الذي مجّد إلهة الأمومة أنات تمجيداً مميزاً ساوى فيه بين أنات الإلهة الكنعانية والأرض الكنعانية وصل إلى نقطة حرجة عندما وعى ورأى أنات وعبادتها تستبدل بآلهة " ذكورية ، يهوه مثلاً " ، ورأى أرض كنعان تُغتصب ويستبدل اسمها . الصوت القائل في القصيدة ينتصر لإلهة تتّحد مع الطبيعة ، وتنسجم معها ، جسدها هو الطبيعة ، روحها هي روح الطبيعة ، ويقف على الضدّ من إله يريد السيطرة على الطبيعة ، ويقف على الضدّ أيضاً من أديان ترى الطبيعة مخلوقة لإله ذكر يمسك بزمامها ويفعل بها ما يريد ، هذا الإله الذكر انتصر في التاريخ على أنات الأنثى ، ونصر شعبه في احتلاله واعتلائه أرض كنعان . إذن الشاعر بوعيه أو لا وعيه دخل الحرم ، الحرم الديني للأديان اللاحقة التي انتصرت على الديانة الأمومية ، وهو بوعيه أو لا وعيه تحايل على الحرم الديني ، أو حاول تجنبه إمّا خوفاً ، أو إزاحة لمسّ المقدّس اللاحق لليهودية ، فاستمر في الصياغات اللغوية الأنثوية للإلهات : "***ربّما هبطت إلهات جديدات علينا من غيابك وامتثلنا للسراب . وربّما وجد الرعاة الماكرون إلهة ، قرب الهباء وصدّقتها الكاهنات*** " لوْ أن الإلهات في هذا المقطع بُدّلت بآلهة ذكور لولَجَ المعنى في منطقة الوضوح والمباشرة ، وعندئذ سيكون الصوت القائل قد قفز في قلب أتون الحرم الديني ، فربّما أصيب الصوت القائل بالخوف على قولته ألا تُفهم فهما شعريا ، أو ربما أصيب بالخوف على بعض هويته فأحجم وجَبُنَ ، فاستمر في الصياغة الأنثوية السليمة العاقبة !!!

فلترجعي ، ولتُرْجعي أرض الحقيقة والكناية ،
أرض كنعان البداية
أرض نهديك المشاع ،
وأرض فخذيك المشاع ، لكي تعود المعجزات
إلى أريحا .

"***لكي تعود المعجزات إلى أريحا*** ! " .... لأريحا في العهد القديم رجْع المدينة العدوّة التي يجب أن تُسحق ، فهي أوّل مدينة كنعانية هاجمها الإسرائيليون غرب الأردن ، حيث أرسل يشوع جواسيس من الإسرائيليين أخفتهم راحاب الزانية . وحسب التوراة فإنّ الاستيلاء عليها وقتل أهلها جاء عبر معجزة . إذّ طاف الإسرائيليون بالمدينة مرّة في اليوم لمدّة ستة أيام ، وفي اليوم السابع طافوا حولها سبع مرّات ، وضربوا بالأبواق وهتفوا عالياً فسقطتْ أسوار المدينة ، وذبح الإسرائيليون جميع سكّان أريحا حتى الحيوانات ما عدا رحاب الزانية (٩٨) . في المقابل ، لأريحا / التاريخ المكتشف حديثاً أكبر مُعْجزة زراعية للبشر ، إذّ كانت هي وتل المريبط والتلّ الأسود قرب تل أبيض في سوريا أوّل مواقع الزراعة المنظمة في التاريخ ، وأريحا تظهر كقرية مكتملة منذ ٨٣٥٠ عام قبل الميلاد ، وسورها أوّل سور في العالم يُبنى حول مدينة . حقٌّ النص إذنْ أن يخاطبها كسيّدة للمعجزات ، وهو يريد أريحا المعجزة الزراعية النافية لأريحا راحاب الزانية ، لأن خطابه موجّه إلى أنات إلهة الزراعة : "***فلترجعي ، ولتُرجعي أرض الحقيقة والكناية ، أرض كنعان البداية ، ارض نهديك المشاع ، وارض فخذيك المشاع ، لكي تعود المعجزات الى أريحا*** " .

غاية وقصْد الدعاء أن تعود أنات من العالم السفلي ، وأن تعيد أرض كنعان الموصوفة في النص بأرض الحقيقة والكناية ، وبأرض البداية ، لأنّ ما لحقها من زيف بإقامة دولة إسرائيل الأولى " ٧٠ سنة " ودولة إسرائيل الثانية " ٥٠ سنة " على جزء من أرض كنعان لا يلغي تاريخاً من اثنتي عشرة ألف سنة ، ظلّت فيها أنات ربّة ، وظلّ الكنعانيون فيها شعباً ، وظلّت الأرض باسمهم : أرض كنعان ، ولكي تكون أرض الحقيقة يجب أن تكون أرضاً كنعانية . وليبقى الربط بين أنات والأرض ربطاً لا ينفصم ، بلْ وحدة وتوحّداً يُسمي النصُّ هذه الأرض بـ "***أرض الحقيقة والكناية ، أرض كنعان البداية ، أرض نهديك المشاع ، وأرض فخذيك المشاع***" مانحاً أرض كنعان صفات أنات . النهدين / المشاع دلالة على المنح والعطاء والأمومة المضحية . والفخذين / المشاع دلالة للحب والخصب .

.... لكي تعود المعجزات

إلى أريحا ،

عند باب المعبد المهجور .... لا

موت هناك ولا حياة

فوضى على باب القيامة . لا غد

يأتي . ولا ماضٍ يجيء مودّعاً

لا ذكريات

تطير من أنحاء بابل فوق نخلتنا ، ولا

حلم يسامرنا لنسكن نجمة ،

هي زرّ ثوبك يا أنات .

"لكي تعود المعجزات إلى أريحا ، عند باب المعبد المهجور ... فوضى على باب القيامة " إنْ كانت أريحا الآن تحت الاحتلال ، فهي كمدينة للزراعة ، وربّتها غائبة هاجرة ، تسودها الفوضى ؛ فوضى حالية ؛ فوضى في زمن كتابة القصيدة ، كالفوضى التي أحدثها " جدعون " أحد أنبياء إسرائيل الذي اعتمدت " نبوّته !!! " على هدم مقام " بعل " وقطّع الحرشة المقدّسة المكرّسة لآلهة " مديان " الكنعانية ومنها أنات ، ولنستذكر أن بعلاً هو أيضاً إله زراعي ، وكان يعبد من قبل الكنعانيين برفقة أنات ، ولأن بعلاً تالٍ لأنات في زمن التاريخ ، فإن أنات هي التي أعطته بعض خصائصها الزراعية كما أعطت ابنها تموز ، فأنات هي الأصل ، وما حرق جدعون للحرشة المقدّسة إلا حرقٌ للزراعة وربّتها أنات "***عند باب المعبد المهجور ، لا موت هناك ولا حياة ، فوضى على باب القيامة . لا غدٌ يأتي ولا ماضٍ يجيء مودّعاً*** " . في القرآن " أرأيتم إنْ جعل الله عليكم الليل سرمداً إلى يوم القيامة منْ إله غير الله يأتيكم بضياء " (٩٩) . هكذا الله في الإسلام ، حاكم كل شيء ، بدونه لا ليل ولا نهار . الفارق بين الله في الإسلام وبين أنات - حسب النص - هو أن الأخيرة عندما تغيب يحدث الاضطراب ، اضطراب زراعي زمنيّ يعبّر عنه النص بـ "***لا موت هناك ولا حياة .. لا غدٌ يأتي ولا ماضٍ يجيء مودّعاً*** " غياب أنات توافقٌ مع دورة الزراعة ، مع دورة القمر ، ومع دورة الزهرة ، إنه غياب ينسجم وتبدلات الطبيعة . بينما الله في الإسلام باقٍ لا يغيب ، متعالٍ ، أزلي ، فعّال ، هو من يقلّب الطبيعة ، وهو الذي يميت الزرع ويحييه بإرادة منه ، وهو ليس متوحّداً بالطبيعة كما أنات ، وإنّما هو متوحّدٌ بذاته ، قيّوم لا يزول ، وهو الذي

أبى أن تُلحق به آلهة العرب الأنثوية اللات والعزّى ومناة ، رادّاً على العرب إلهاتهم ، رافضاً شفاعة تلك الإلهات المؤنثة : " أفرأيتم اللات والعزّى ومناة الثالثة الأخرى ألكم الذكر وله الأنثى ، تلك إذن قسمة ضيزى ، إنْ هي إلا أسماء سمّيتموها أنتم وآباؤكم ... " (١٠٠) .

وكان الوحي قد لام النبيّ على ما ألقاه الشيطان في قلبه حسب " ابن الأثير " حيث قرأ الآية بالصورة التالية " أفرأيتم اللآت والعزّى ومناة الثالثة الأخرة تلك الغرانيق العلى وإن شفاعتهنّ لترتجى " (١٠١).

سنجد أن الصور التالية "***أمّا الخيل فلترقصْ فوق هاويتين ، لا موت هناك ولا حياة*** " وَ " ***عند باب المعبد المهجور . لا موت هناك ولا حياة . لا غدٌ يأتي . ولا ماضٍ يجيء مودّعاً*** " فيها الدلالة على التردّد بين حدين ، وفيها جمود الحياة وانتفاء الدورة الزراعية لأن أنات غائبة . والنصّ يكرّر ثلاث مرّات "***لا موت هناك ولا حياة*** " رمزاً لتوقف أنات عن التجدّد . كأن الطبيعة تجمّدت لحظة هبوط أنات إلى العالم السفلي ، واستيلاء الآلهة الذكور على جسد أنات / الأرض والطبيعة . فالزمن متوقّف ، لا الغد يقترب فيُصبّحنا ، ولا الماضي يسلّم مودّعاً راجعاً في الزمن إلى التاريخ ، إنه برْزخ الحيرة والتردّد والقنوط ، كلّ هذا ليوحي النص أننا نحن وريثو أرض كنعان ، لا موتى فنرتاح !!! ولا أحياء فنحيا !!! .

لا ذكريات
تطير من انحاء بابل فوق نخلتنا ، ولا
حلم يسامرنا لنسكن نجمة ،
هي زرّ ثوبك ، يا انات

تتبّعا لدلالة التعبيرين "***لا غدٌ يأتي*** " وَ "***لا ماضٍ يجيء مودّعاً*** " يأتي التعبيران المطابقان في الدلالة "***لا حلم يسامرنا لنسكن نجمة*** " وَ "***لا ذكريات تطير من أنحاء بابل فوق نخلتنا*** " . إذن تتعلق الذكريات بالماضي ، بينما تتعلق الأحلام بالمستقبل ، فما عادتْ بابل موطِن أنات / عشتار تطيّر ذكريات تمسح أعذاق نخلنا ، والنخلة رمز عطاء وشموخ وتحدٍّ للموات وهي ترتبط بأنات العذراء المنجبة ، وما السيدة مريم أمّ المسيح إلا أنات المسيحية وهي التي " فأجاءها المخاض إلى جذع النخلة " (١٠٢) وكذلك ما عادت الأحلام تأتينا لتحملنا على أجنحة الخيال ، وليس من الغريب أن يكون الحلم مرتبطاً بالنجوم ، فهي أي النجوم مثار للتفكر والرغبة في اكتناه العالم والصعود إلى عالم علوي ، ولنا أن نتذكر أن أنات في هزائمها المتتالية أمام الآلهة الذكور ، تحوّلت من أم للطبيعة ككل ، إلى أم قمرية ، ثم حُصرت في أساطير المنطقة المتأخرة بكوكب الزهرة التي تظهر عند المغيب وتتحوّل عند الصباح نجمة حمراء برّاقة ، فكان ظهورها الصباحي بشارة الميلاد والتجدد ، هذه النجمة ما هي إلا ظلّ ضئيل لأنات ، الأم الكبرى ، بلْ هي ما بقي من أنات مع تقدّم الزمن وظهور الديانات الجديدة ، لذا يرى النص في النجمة مجرّد رزّ صغير من ثوب أنات الكبرى التي ما تزال في عالمها السفلي "***ولا حلم يسامرنا لنسكن نجمة ، هي زرّ ثوبك ، يا أنات*** " .

ثمّ يأتي صوت المجموعة النادبة المنشدة ، لكنّه الصوت الذي يحدّد الدلالة الركنية في القصيدة

وأنات تخلق نفسها

من نفسها

ولنفسها

وتطير خلف مراكب الاغريق ،

في اسم آخر ،

امرأتين لا تتصالحان أبداً

وأمّا الخيل

فلترقصْ طويلاً فوق هاويتين . لا

موت هناك ولا حياة .

هاهنا يظهر جليا تخلّي أنات عن أتباعها ومنهم الصوت القائل في النصّ ، الذي ظلّ يلحّ عليها أن تعود ، وتعود !! وهي تعود فعلا ، لكنها عودة مخيّبة للآمال ، فهي ***"تخلق نفسها من نفسها ولنفسها ، وتطير خلف مراكب الاغريق "*** أية خيبة أعظم من ربّة تُنتظر لتعيد دورة الزراعة ، ولتنشر جناحيها على أرض كنعان ؟ فإذا بها تتخلّى عن أرضها وشعبها لتخلق بكلّ أنانية نفسها لنفسها ، ناسية أو متناسية أنها إلهة الخصب لأرض كنعان وأن عليها واجبا ، هو تجديد الحياة ، والأدهى أنها تدير ظهرها لموطنها الأصلي ، أرض كنعان ***" وتطير خلف مراكب الاغريق ، في اسم آخر "*** حتّى اسمها بدّلته فصارت تدعى جيا أوْرحيا أو أرتميس أو أفرديت أوْ ديانا أوْ فينوس " سلخت جلدها البابلي الكنعاني لتلتحق باليونان ، وما كلمة " مراكب " إلاّ إشارة إلى انتقال حضارة بابل وكنعان عبر البحر إلى الاغريق . كمْ هو موسف تخليها منْ أرضها الحقيقية لتتبع بل لتطير خلف مراكب الاغريق ، وفي كلمة " تطير " إدانة وفجائعية ، فما الطيران إلاّ حالة اغتباط وإشراف وانتقال

من أرض إلى أرض . عندما رصد النصُّ نزول أنات إلى العالم السفلي كان ما يزال يترجّى بقاءها على أرضها عندما تعود رغم رنّة اليأس والأسى ، وظل الصوت القائل في القصيدة يتمنّى عليها أنْ تعود وأن لا تمكث أكثر وهو يعدّد لها ما آلت إليه عناصر الحياة والطبيعة في غيابها ، وهاهي الآن تفاجئه عند نهوضها ***" وتطير خلف مراكب الاغريق "*** .

وهو ما حصل في التاريخ حقا .... الحضارة في بابل وكنعان تنهار ؛ مركز أولى الحضارات يندثر ويتراجع ، لتنبثق الحضارة في اليونان ولتظهر " المعجزة اليونانية " ومما يثير الغيظ أنّ أنات المتخلية عنْ رعاياها ، الذاهبة إلى بلاد الاغريق ، لن تكون هناك إلا واحدة من إلهات وآلهة كثر يصنعون " المعجزة اليونانية !! " بينما كانت هنا ، في أرض بابل وكنعان أمّ لكل الآلهة ، ومن صفاتها أخذ تموّز وأدونيس وبعل وحدد وظائفهم ، إنها أمهم كلّهم ، لكنها تخلّت والتحقت بمراكب الاغريق ، لتذهب إلى حيث ظهر مركز حضاري آخر ، سينجب حضارة الغرب الحالية اللاحقة . وسنفاجأ بأن أنات الذاهبة إلى بلاد الاغريق سيتغير فيها شيءٌ جوهري ، إذ أنها عندما كانت هنا ، وسط عشاقها وعبّادها ، كانت إلهة كلّية ، لكنها مزدوجة الشخصية ، فهي إلهة للزراعة والحياة وفي الوقت ذاته هي إلهة الموت وتدمير الغابات " ***امرأتين لا تتصالحان : هنالك امرأة تعيد الماء للينبوع ، وامرأة تقود النار في الغابات*** " فدخول " لا " الناهية إلى الفعل المضارع " تتصالحان " أوحى أنّ الصلح الآن غير وارد ، لكنه لا ينفي إمكانية التصالح في المستقبل ، هذا التعبير ***"امرأتين لا تتصالحان"*** أورده النصّ واصفا أنات الكنعانية . أما بعد أن طارت أنات خلف مراكب

الإغريق ، فإن النص يعطينا التعبير "***امرأتين لن تتصالحا أبداً***" فدخول الحرف الناصب "لن" على الفعل المضارع "تتصالحان" يفيد المستقبل ، وهو ما يعني أن الصلح بين أنات الزراعة وأنات الموت لن يتمّ لا الآن ولا في المستقبل ، ويزيد هذا الفهم وضوحاً ارتباط التعبير بكلمة "أبداً" الجازمة في توقعها "***امرأتين لن تتصالحا أبداً***" ، هذا التبدل في جوهر أنات سببّه تخليها عن أرضها والتحاقها بأرض اليونان . وما يهم أنات والحال كهذه ، أن تظل الخيل ـ خيلها القديمة المهجورة ـ ترقص بين الهاويتين ، تلك الخيل التي مهما طال رقصها فإنها ستتعب وستسقط في إحدى الهاويتين !!! .

وتختتم المجموعة الدلالة المرّة ، دلالة انتقال الحضارة بعيداً عن بابل وكنعان ، باللازمة الأكثر مرارة "***لا موت هناك ولا حياة***" . ويأتي أخيراً الصوت القائل في القصيدة ليندب نفسه وليندب أنات التي لبست ثوباً غير ثوبها :

لا أنا أحيا هنالك ، أو أموت

ولا أنات

ولا أنات

صمت البحر في قصيدة ...عندما يبتعد (١٠٣)

في القصيدة رسمٌ مقصود ؛ فالعنوان يبدأ بنقط " ...... " علامة مواصلة كلام لمْ ينقطع ، وتنتهي القصيدة بنقط " ...... " علامة على كلام لنْ ينقطع . المقاطع الأربعة الأولى في القصيدة تنتهي بالنقط " ...... " إياها ويتلوها مباشرة الخط العروضي " / " علامة الحجز والإغلاق الجزئي . المقطع الخامس وهو الأخير ينتهي بالنقط " ...... " وبدون خط الحجز والإغلاق ؛ هو إذن مقطع مفتوحٌ يماثل نهاية ارتيابية مفتوحة لقصّة تقطع قبل النهاية المتوقعة ويمكن أن نمثل بالرسم التالي :

....

........../

........../

........../

........../

....

للعدو الذي يشرب الشاي في كوخنا

فرسٌ في الدخان . وبنتٌ لها

حاجبان كثيفان . عينان بنيّتان . وشعرٌ

طويل كليل الأغاني على الكتفين . وصورتها

لا تفارقه كلما جاء يطلب الشاي . لكنه

لا يحدثنا عن مشاغلها في المساء ، وعن

يصدمنا نصّ القصيدة بكلمة " **للعدو** " التي تفتح بابين ، باب يفتح على الكلمات المرسومة في القصيدة من الناحية " المورفولوجية " ، وباب ينفتح على الدلالة ، وسنجد أن ظل هذا العدو موجود على امتداد مساحة الكتابة . في افتتاح القصيدة بكلمة " **للعدو** " استثارة لذاكرة القارئ وقبلها استثارة لذاكرة الصوت الشعري القائل في القصيدة ، فهذه الكلمة تستدعي ما للآخر " العدو " في الأذهان من صور ومفاهيم ، أقلّها تنافر هويتين ؛ هوية للصوت القائل وهوية لهذا العدو . يصدمنا ثانية شرب العدو للشاي في كوخ صاحب الصوت القائل : ***"للعدو الذي يشرب الشاي في كوخنا فرسٌ في الدخان*** " . ويبدو الصوت مركّبا ينطق باسم الجمع ، فعلى امتداد القصيدة نجد صيغة الجمع ونسب عائدية المكان والزمان والفعل للجمع ؛ إنّه صوت يستبطن صيغ الجمع ويتكلّم باسمها : **" كوخنا ، خبزنا ، ظلنا ، سرونا ، أمثالنا ، أناشيدنا ، مواعيدنا ، قهوتنا ، أصابعنا ، بيتنا ، لا يحدثنا ، يقول لنا ، نسأله ، كان في ودّنا ، فلنكن طيبيين ، يسألنا ، علينا " .**

مرّتان فقط ينفرد الصوت واضحا جليّا منبثقا من الجمع ، متكلّما لوحده : ***"في كوخنا يستريح العدو من البندقية ، يتركها فوق كرسيّ جدّي "*** فكلمة " جدّي " منسوبة إلى واحد هو الصوت القائل ، وكذلك في ***" هل تقول لبنتك ذات الجديلة والحاجبين الكثيفين إنّ لها صاحباً غائباً ، يتمنّى زيارتها ، لا لشيءٍ .... ولكن ليدخل مرآتها ويرى سرّه : كيف كانت تتابع من بعده عمره بدلاً منه ؟*** " فمفردة " صاحباً " والفعلان

الموافقان للمفرد والعائدان للسائل صاحب الصوت " ليدخل ، ويرى " كلها تشير إلى انفرادة ثانية .
إذا مفارقة محرّضة هذه : عدوّ يشرب الشاي عند من يلصقون به صفة العدوّ !! ولأنه سمّي عدو في النص فإنّ ما يلتحق به ويتبعه ويملكه سيعطى صبغة التلوّث والمغايرة المستهجنة . لحرف اللام ؛ حرف الجرّ في " للعدو " وظيفة الإفصاح عن الملكية ؛ العندية ؛ العائدية . عنده فرسٌ وبنت . للفرس جوّ سحريّ مضبّبٌ مغلفٌ بالدخان ، هذا الجو السحري فيه إيحاءٌ بانبثاق قوّة كامنة متوقعة ، إذ يرتبط الدخان في الموروث وفي ألف ليلة وليلة بالتحولات السحرية المشيرة إلى القوّة الكامنة ؛ فالمارد يخرج من القمقم على هيئة دخان ثم يتشكل شيئا فشيئاً عملاقاً بقوّة غير طبيعية ، والسحرة يستحضرون الأرواح في جوٍّ من دخان البخور .... وفي عودة إلى التوراة نقترب من فهم فرس هذا العدو التي يلفها الدخان . ففي حرب إسرائيل مع " البنياميينين " إثر اغتصاب الأخيرين لسريّة رجلٍ من إسرائيل استعرت الحرب وأبيد البنيامينيون تقريباً وحرقت إسرائيل مدينتهم وتصف التوراة : " فأخذ الحريق يرتفع من المدينة كعمود دخان والتفت البنيامينيون إلى ورائهم فإذا المدينة كأنها صاعدة بأسرها إلى السماء " عمود الدخان هذا الذي صعد إلى السماء والذي أدخل السرور إلى قلب إسرائيل هو فعل القوّة الغاشم الذي لا يقنع بإزهاق الأرواح بلْ يتجاوزها إلى حرق البيوت والحجارة ، وهو القوة الكامنة السحرية المختفية في الدخان ، هو فرس العدو . ولأن في " الدخان " عماءٌ ونقص أو فقد رؤية ، فإن له وظفية الإيحاء أن ثمة شيء غامض خلفه ، أنها القوة السحرية العمياء ....

إخبار الصوت عن عدوّ يشرب الشاي في بيتهم فيه غرابة تثير الدهشة ، فشارب الشاي إنسان ينعم بالراحة والطمأنينة الداخلية ، فما الـذي يجعل هذا العدوّ " وهو عدوّ " مطمئناً يطلب الشاي ويحتسيه ؟ هذا ما سنفهمه لاحقا .

الإخبار الثاني في هذا المقطع الخبري الطويل هو أن لهذا العدو : "***بنت لها حاجبان كثيفان . عينان بنيتان . وشعر طويل كليل الأغاني على الكتفين*** " . فتاة بحاجبين كثيفين هي فتاة مشغولة عن زينتها بشيء ما ، وعلى قياس حفّ الحواجب كعادة قديمة / جديدة تكون الحواجب الكثيفة فوق عيني امرأة بشاعة ونقص تزيّن . وفي فلسطين يضرب المثل بحواجب نساء غزّة ويقال عن الواحدة منهنّ " حاجبها خطّ قلم " . أما العينان البنيتان ــ نزعم أيضاً " فإكمالٌ لصورة الفتاة التي يريدها الصوت المركب في القصيدة ؛ صوت القائل / القائلين ؛ يريدها امرأة عاطلة عن الجمال . أليست العين مرآة النفس ومنبع الأحاسيس والبوارق المعتلجة في أعماق الإنسان ؟ فإذا كانت العينان زرقاوين شابهن زرقة البحر والسماء وما للبحر والسماء من إيحاءات ، وإذا كانتا خضراوين شابهن العشب والشجر والنبت عموما وما للنبت من إيحاءات ، وإذا كانتا سوداوين فللسواد فعل السحر الغامض المثير لفضول معرفة ما ورائهما ويزيد بياض العين سوادها تضادا وإظهارا للحسن لذا أغرم الناس بالعيون الحور . أمّا العينان البنيتان فإلى ماذا تُحيلان؟ إنهما عينان باردتان أو هما ـ على الأقل ــ عينان حياديتان . ولابنته / ابنة العدو "***شعر طويل كليل الأغاني على الكتفين*** " . كان اليهود يطيلون الشعر إذا نذروا ، فالبنت إذن منذورة ومنطورة من أبيها

بدليل "***وصورتها لاتفارقه*** " ، وهي أيضاً نذرت نفسها بدليل أن لها مشاغلاً في المساء" ***وصورتها لا تفارقه ... لكنه لا يحدثنا عن مشاغلها في المساء*** " . يحيلنا التركيب " كليل الأغاني " وهو التركيب المشبه به إلى الموت في الأسطورة التموزية : الليل = الشتاء = موت تموز قبل انبعاثه مجدداً ، ويحيل أيضاً إلى التفجع والإطالة والمناجاة الحزينة في " ياليل " الأغنية العربية المتماوج مع صوت المغنّي .... الإنساني الجميل الوحيد في هذه الابنة هو أن لها مشاغلاً في المساء وهو ما لا يحدث به هذا العدو ، فما هي مشاغل فتاة في المساء ؟! إلاّ الانصراف إلى هواجس المرأة لأن الليل يوحد الإنسان وذاته منقطعاً عن الانشغال بغير ذاته ، إنه تلميح لاستخدام الجسد خصيصاً إذا ما وضعنا في الذهن الوصف السابق للفتاة ذاك الوصف المجسد " ***حاجبان كثيفان عينان بنيتان . شعر كليل الأغاني*** " . وهو لا يحدث أيضاً " ***عن فرس تركته الأغاني على قمّة التل*** " . إذن هو لا يحدث عن أمرين ؛ الأول مشاغل ابنته في المساء والثاني " ***عن فرس تركته الأغاني على قمة التل*** " . لدينا ما يبرر أن الفرس في التركيب الأخير هي غير الفرس التي للعدو في الدخان ، وأن كلمة الأغاني في التركيب الأخير هي أيضاً في التشبيه بين شعر ابنة العدو وليل الأغاني ، لأنه " العدو " لا يريد الحديث عن مشاغل ابنته في المساء ولا عن الفرس الذي تركته الأغاني فوق قمة التل ، يمكننا إذن أن نحيل الفرس الأخير إلى أحلام وذكريات أهل الكوخ ، إنها فرسهم التي تركوها هناك بعد أن هُجّروا إلى الكوخ ، وكذلك لأن هناك نسقين يحتكان ويتحاوران في هذا المقطع . نسق يتبع الكلمة الدالة " العدو " وهي الكلمة المغناطيس التي

تتجه نحوها ابنته بصفاتها بعد مشاغلها في المساء وتتجه نحوها أيضاً دلالات فرسه المخفية في الدخان . أما النسق الثاني فيتبع الصوت المركب المتكلم عن جماعة / أسرة وهو الدال الذي تتجه نحوه كلمات " الشاي ، الكوخ ، والفرس الأخرى التي تركتها الأغاني " والأغاني هنا هي جماع الأفكار والأحاسيس التي كانت تُغَنّى أيام صعدت الفرس إلى قمة التل تعبيراً عن السمو والتطهر وهي أيام ماضيات تثير الحنين كما سنرى .

ولنا أن نتصور أن الفرس صعدت إلى التل في تلك الأيام يحف بها فرسان لأن الفرس تستدعي الفارس ، ولنا أن نتصور موكباً يصعد إلى قمّة التل وتصعد معه الأناشيد " الأغاني" ، في تصورنا هذا عودة إلى مشهدية التعبّد في الديانات القديمة في المنطقة ، إذ كان المعبد المنعزل يقام على قمة تلٍ وفي المناسبات الدينية يصعد جمع المؤمنين صادحين بالأناشيد

" الأغاني " إلى القمة / المعبد .

.... في كوخنا يستريح العدوّ من البندقية ،
يتركها فوق كرسيّ جدّي . ويأكل من خبزنا
مثلما يفعل الضيف . يغفو قليلاً على
مقعد الخيزران . ويحنو على فرو
قطتنا . ويقول لنا دائماً :
لا تلوموا الضحية !
نسأله : من هي ؟
فيقول : دمٌ لا يجففه الليل .../

سيظهر لنا أهل الكوخ أصحاب الصوت القائل في هذا المقطع وما يليه مقهورين منقبضين يرزحون تحت ذلٍّ يفهمه جيداً الإنسان المقهور ، الذي طوّر منظومة نفاقٍ ظاهريّ تجاه التسلط ، فتراه يقول كلمة لصالح المتسلط أو يسكت كالموافق على كلامه . القهر عند أهل الكوخ ورغم فقدهم بيتهم الحجري واستيلاء العدو عليه ، هذا العدو صاحب الفرس في الدخان ووالد البنت ذات العينين البنيتين والذي يشرب الشاي في كوخهم مرتاحاً مقلّداً الضيف ؛ القهر جعلهم يسألون ولا يسألون ، يهمّون بالكلام لكنهم لا يتكلمون ، بلْ يبقون خُرساً في صمت ثقيل كالزئبق . أمّا هذا العدو / الضيف فيبدو منبسطاً ، جذلاً ، واثقاً ، يقدّم النصائح ويتكلّم على راحته بلْ ويبدو ثرثاراً قياساً على صمتهم المطبق ، شخصية هذا العدو تستجلب إلى الذهن الضابط الألماني " فون أيريناك " في رواية صمت البحر لـ " فيركور(١٠٤) " ؛ على الفارق بينهما ." فون أيريناك " مهذّب صاحب ظلٍّ خفيف ، فهو لا يدخل إلاّ باستئذان ويظلّ واقفاً لا يقعد على مقعدٍ رغم مجيئه من البرد والثلج وهو بحاجة إلى الجلوس والاستدفاء ، بينما هذا العدو يقعد على كرسيّ الخيزران ويأخذ غفوة ويريح البندقية على كرسي الجد ويلاعب القط ويشرب الشاي ويتفلسف قائلاً : "***لا تلوموا الضحية .!*** " . فون أيريناك يظهر دائماً بلباسه المدني قاصداً حجب مرأى لباس العدو ومستجدياً الألفة بلا سلاح ، ولا مظهر عسكري ، على العكس من ضابطنا اليهودي الذي تلمع أزرار سترته والذي يحمل بندقيته ، وإمعاناً في قهر المقهورين يترك بندقيته فوق كرسي الجدّ . فون أيريناك يعبّر عن سعادته لأنه رأى أخيراً وجه فرنسا القاسي في صمتها المطبق تجاه العدو الألماني وهو

واحدٌ من هذا العدو ، على النقيض يقرر الضابط اليهودي" *....لن تنتهي الحرب ما دامت الأرض تدور فينا على نفسها* " . مائة سهرة شتاء وفون أيريناك على تهذيبه وثقافته العالية في الموسيقا ، والفكر ، والأدب يظّل واقفاً ، ولا يطلب سوى دفء نار العمّ وابنة أخيه الفرنسيين ، بينما الضابط اليهودي علاوة على استيلائه على بيتهم الحجري يأتيهم بثقل العدو المنتصر المتبجّح والمسلح دائماً "*في كوخنا يستريح العدو من البندقية ، يتركها فوق كرسيّ جدّي . ويأكل من خبزنا مثلما يفعل الضيف . يغفو قليلاً على مقعد الخيزران . ويحنو على فرو قطتنا* " . نلاحظ قبل كلّ شيءٍ أن أحرف الجرّ في : " **في** كوخنا " . " **من** البندقية " . " **من** خبزنا " . " **على** مقعد الخيزران " . " **على** فرو قطتنا " والظرف " **فوق** " أشارت وأعطت علامة على ما يحتويه المكان وهو الكوخ ، وبمجموعها أوحت بالمعنى الدلالي المراد في النظم والسياق من مفردة " الكوخ " لتجعل منها مرتكزاً دلالياً يشير إلى التشرد والاغتصاب . "*في كوخنا يستريح العدو من البندقية ....* " كل ما يفعله العدو في كوخهم يوحي إمّا أنه يشعر كما لو كان في بيت أهله ، أو أنه يتظاهر ويستعرض القرب من أصحاب الكوخ ، فاستراحة العدو من البندقية في كوخهم تحدد كونه شاكي السلاح دوماً خارج كوخهم ، وهو بتركه البندقية فوق كرسي الجد يغتصب التاريخ ورموزه بقوّة السلاح ؛ إذ توحي حركة وضع السلاح على كرسي الجد بما للسلاح من ترميز للقوة ، وما لكرسي الجد من ترميز إلى التاريخ ولإيحاءاته المتوارثة . والتركيب اللغوي في : "*يتركها فوق كرسي جدي* " أي البندقية يحمل تصور فراغ الكرسي من جسد الجد ، ولا يأتي

في القصيدة ما إذا كان الجد حيّا أو ميتاً وكأن الأمر سيان طالما تحتل البندقية الكرسي ، وفي الفعل المضارع " يتركها " تحسيس بأنه واثق بغطرسته ؛ واثق من أن أحداً لنْ يمسّها بلْ ستبقى على كرسي الجد حتى يأخذها ثانية ، فالنص استخدم كلمة " يتركها " من بين مرادفاتها ومقارباتها من الأفعال التي تختلف عنها بدرجات وفق السياق ، فلم يقلْ مثلا " يضعها " التي نحس فيها بتحدٍ أكبر ، وبالتالي نفهم أن أهل الكوخ لهم في حساب العدو رصيدٌ أكبر ، أمّا " يتركها " فلها تحسيسٌ أنه يعتبرهم أقل من أن يتحداهم . وهو أي العدو ***" يأكل من خبزنا مثلما يفعل الضيف "*** تقول العرب : بيننا وبينه خبزٌ وملحٌ ، وهو قولٌ يشير إلى حقٍ في المحبة وتبادل الدفاع بين من قدّم الخبز والملح وبين متذوقه " الضيف " ، لكن كلمة " مثلما " تشير إلى أن هذا العدو يتشبّه بالضيف وهو ليس كذلك ، وبالتالي فهو غير ملتزم بما يرسمه هذا العقد غير المكتوب ، وسيثبت مراراً أنه يتصرّف على العكس من هذا المفهوم ، ويزيد هذا العدو من فرض ذاته وثقل ظله واستهانته بأهل الكوخ بأن " ***يغفو قليلاً على مقعد الخيزران ، ويحنو على فرو قطتنا*** " . هو مسمّى عدوا ومع ذلك يتشبّه بالضيف المحبوب فيأكل من خبزهم ويغفو على مقعد الخيزران ويحنو على فرو قطتهم .

" يغفو " وَ " يحنو " فعلان مضارعان يفيدان راحة الضيف وخلوّ باله وانبساطه ، ولنا أن نتذكر أن " شارون " وبعد مجزرة صبرا وشاتيلا مباشرة أظهرته وسائل الإعلام الغربية في صورة تلفزيونية محتضنا بجثته الضخمة كلبا وهو يلمس ويحسحس على فروه . عميق الدفء الإنساني " شارون " ذاك إذ يظهر في الصورة حانيا على كلب ، وكذلك

صاحبنا هذا " يحنو على فرو قطتنا " . معلومٌ أن الحنان الموحى به في مفردة " يحنو " من أشدّ العواطف الإنسانية إظهاراً لإنسانية البشر ، يكفي أن نتذكر حنان الأم . لكنه الحنان المزيّف هنا إذ تحدد كلمة " العدو " مستتبعاتها من مفردات ودلالات وما يتعلق بها من معان ، ليفاجئنا النص باللامتوقع في سخرية سوداء مبطنة ، كنّا نتوقع عند سماع كلمة " العدو " عدوّاً يتصرف بطريقة مغايرة فيها القسوة والمجاهرة بالعداء ، فإذا بهذا العدو يتصرف تصرف ضيف يأكل من خبزنا ، ويغفو على المقعد ، ويحنو على فرو القطة ؛ ولقراءة اللامتوقع في النص الإبداعي جدّةٌ وجمالٌ مفاجئ . كل هذا السياق المكتظ بصورٍ ومعانٍ ودلالات مكرٍ ؛ مكرّس لهدف باطني يصرّح به هذا العدو مواربة " ويقول لنا دائماً : لا تلوموا الضحية ! نسأله من هي ؟ فيقول : دمٌ لا يجففه الليل ..... / " تعطينا مفردة " دائماً " في "***ويقول لنا دائماً : لا تلوموا الضحية*** ! " الإيحاء بأنه يردد بلا مللٍ تلك الجملة "***لا تلوموا الضحية*** ! " . إذن يقرر هذا العسكري اليهودي "***لا تلوموا الضحية*** ! " بالتباس واضح عمّن تكون الضحية ، لكنه وهو يجيب على السؤال الوحيد الذي يتجرأ أهل الكوخ طرحه عليه : "***نسأله من تكون ؟*** " يجيب " ***دمٌ لا يجففه الليل .....*** " إنه دمٌ جارٍ حيٌّ ذاك الذي لا يجففه الليل ، وما الليل إلاّ المرادف المجازي للموت في الأسطورة التمّوزية ، وكذلك عند الأديان السماوية . وفي الآخرة يشير انعدام الليل في الجنّة إلى الخلود وانعدام الموت . فما هي إذن طبيعة ذاك الدم الدنيوي الذي لا يجففه الموت ؟! . في السياق العام للقصيدة نفهم أنه دم الضحية اليهودية هو الذي لنْ ينسى ، وليس ثمة أمل بأن يُهادِن . إذ

سيقول العسكري اليهودي في مقطع تالٍ "*لن تنتهي الحرب ما دامت الأرض تدور فينا على نفسها* " الضحية اليهودية تطالب بالثأر ما دامت الأرض تدور وما دام الزمن يجري ، وليس للآخرين أن يلوموا الضحية فهي ضحيّة !!! وسيظل اليهوُد يندبون ضحاياهم محمّلين الآخرين وزر الضحية حتى عندما يكون للآخرين ضحاياهم أيضاً . في عقل العسكري اليهودي وضوحٌ لا يجري على لسانه ؛ في عقله ضحية واحدة هي الضحية اليهودية ، أمّا ضحية الآخرين فلا تستحق التسمية ، وعلى الآخرين دوما أن يقبلوا " ضحية " تنحرهم فهي صاحبة حق في ذبح الآخرين وإهراق دمائهم لأنها كانت الضحية الأولى .... "*دم لا يجففه الليل ....*" . الدم من عناصر الجسد الأكثر قربا من الروح ففي العهد القديم " حياة الإنسان في دمه (١٠٥)" أو أن " الدم هو الحياة "(١٠٦). وبما أن الدم يمثل الحياة وأن الحياة مقدسة أمام الله ! فقد قيل عن " دم هابيل أنه صرخ إلى الله من الأرض طالبا الانتقام " (١٠٧) وعلى عكس المسيحية التي كثرت فيها التعابير المجازية " دم يسوع " . " دم المسيح " . " دم الحمل " . والتي تشير إلى الموت التكفيري الحامل معه خلاص الخطايا الإنسانية ، فإن الدم اليهودي دم لا يجففه الليل ؛ دم لا يسامح ولا ينبجس منه الغفران ، ولا هو دم حمال لخطايا الناس كدم المسيح . بل هو دم لا يمل المطالبة بالثأر ، هو " دم صارخ في البرية " كما يعبر أرميا في مراثيه . لكلمتي " دم ، والليل " في " دم لا يجففه الليل " حبل سري يربطهما ببعضهما هو الموت وفق النموذج الأصلي عند "فراي " ، لذا استدعت كلمة " دم " التي يثير لفظها تصور جسد نازف يموت كلمة " ليل " التي تعني مجازيا الموت .

.... تلمع أزرار سترته عندما يبتعد

عم مساء ! وسلم على بئرنا

وعلى جهة التين . وامش الهوينى على

ظلنا في حقول الشعير . وسلم على سرونا

في الأعالي . ولا تنس بوابة البيت مفتوحة

في الليالي . ولا تنس خوف

الحصان من الطائرات ،

وسلم علينا ، هناك ، إذا اتسع الوقت ...... /

" ***..... تلمع أزرار سترته عندما يبتعد*** " بعد زيارة من زياراته الكثيرة والتي يظل فيها يعيد القول " لا تلوموا الضحية " يخرج من كوخهم إلى بيته الذي لا يبعد عن الكوخ سوى ثمانين مترا وسنفهم فيما بعد أن بيته هذا ما هو إلا بيتهم الحجري الذي سلب منهم ، وبينما هو يبتعد تلتمع أزرار سترته !! يصور هذا التركيب اللغوي لسترته أزرارا لماعة نحاسية أو مذهبه إشارة إلى بدلة عسكرية رسمية ، ولربما كان اختيار مفردة " سترة " من بين أنواع الثياب للتدليل على ما يستر من الفعل " ستر " والستر للجميل والقبيح ، ولكنه أقرب في النفس إلى ستر القبيح لأن القبيح يلزمه ما يتوارى خلفه ، فتكون الدلالة المرادة أو معنى المعنى وفق مصطلح الجرجاني إن هذا العسكري قبيح لذا جاءت مفردة " سترته " لتستر قبحه . ثم يبدأ النص بتصور لسان أهل الكوخ وهو يحمل العدو سلامات وتوصيات ، لن يوصلها لأنه عدو غاصب ، ولأن الصوت الذي يوصيه لا يتوقع منه إيصالها ، إنها مجرد أمنيات ، وعلى أي حال هي سلامات وتوصيات يقولها القائل بلسان أهل الكوخ بعد أن

يبتعد العدو ، يقولها القائل في ظهر هذا العدو ، هي سلامات مهموسة في الداخل لا تجري على اللسان ! " ***عم مساء ! وسلم على بئرنا وعلى جهة التين . وامش الهوينى على ظلنا في حقول الشعير . وسلم على سروننا .....*** " التحية الأولى أو السلام الأول موجه لهذا الذي عندما يبتعد تلمع أزرار سترته " عم مساء ! " نحس أن هذه التحية تشبه الكلام الذي نديره في أنفسنا ونحن نودع ثقيلا لا نوده وكنا ننتظر بفارغ الصبر ذهابه ، والصوت يقول له " عم مساء ! " . عم . تحية من النعمى ولكن ارتباطها بالمساء وبإشارة التعجب " ! " في نص القصيدة " عم مساء ! " فيه تمن بالنعمى المرتبطة بالظلمة وهو ما يعني الموت مجازا ؛ كأنه دعاء عليه بالموت لا تحية للمساء ، كأنه القول : " عم بالموت ، أو عم موتا " . على النقيض من هذه التحية المنغصة ينثر النص بعدها تحيات ملؤها الحنين للبئر ولجهة التين وللسرو "***سلم على بئرنا وعلى جهة التين*** " ، السلام على البئر فيه إضفاء روح عليها لأنها كانت محط لقاءات وتجمع وذكريات ، وفيه أيضا اقتراب من الطبيعة وأنسنة لها إلى حد جعل البئر في المجاز " عاقلا " يرد السلام . وفي أرض فلسطين الفقيرة بالمياه ، كثر حفر الآبار العميقة منذ القدم ، وكانوا يعتنون بها جيدا ولها قيمة عندهم تفوق قيمة جميع مقتنياتهم ، وكانوا يردمونها إذا وقع خصام بين من حفروها وغيرهم (١٠٨) أما هذا المغتصب فإنه يستغلها لوحده ، ولم يردمها قياسا على النص التوراتي السابق بدليل حياة البئر وتمني الصوت القائل السلام على البئر . ومن الآبار الشهيرة " بئر سبع " التي أعطى إبراهيم من أجلها " أبي مالك " الكنعاني سبع نعاج شهادة على حفرها ، ولا نستبعد أن إبراهيم اليهودي

غش " أبي مالك " قاصدا بحفر البئر تملك الأرض التي حولها وهو من هو ، وكما وصفته التوراة مشردا بلا مال حتى أنه ادعى أن زوجته هي أخته " وقال إبراهيم عن سارة امرأته هي أختي فبعث أبيمالك ملك جيرار فأخذ سارة " (١٠٩) . لكن أبي مالك يكتشف عن طريق الحلم الموحى به من الرب : ألا تغلط هذه امرأته . وهكذا عاتب أبي مالك إبراهيم لأنه غشه . ومثل هذا فعل إبراهيم من قبل بفرعون مصر " قولي أنك أختي حتى يحسن إلي بسببك وتحيا نفسي " . وقد ربط القرآن البئر بالحضارة والمدنية ، فجمع البئر المعطلة مع نهاية الحضارة والخراب " فكأي من قرية أهلكناها وهي ظالمة فهي خالية على عروشها وبئر معطلة وقصر مشيد " (١١٠) . ولا يزال البدو يعتبرون أهم صك لتملك أرض هي البئر . للبئر هذه القيمة الكبرى فهي منبع الماء ، والماء هو الحياة ، ومن لا ماء له لا حياة له ، إذن كان السلام على البئر سلاما على الحياة التي اغتصبت هناك . وسلم أيضا " على جهة التين " لنا أن نتصور وفق سياق المقطع بيتا حجريا فيه بئر وحوله أشجار تين وحقول شعير وسرو في الأعالي ، هو بيت ريفي إذن ، " وجهة التين " تشير إلى تجمع أشجار تين ، فما كانت كلمة " جهة " تطلق على شجرة واحدة أو اثنتين أو ثلاث ، فنحن نقول جهة الغرب وجهة الشرق وجهة الشام وجهة العراق ، فلأهمية أشجار التين عند الصوت القائل أسبقها بمفردة تشير إلى ناحية محترمة إن لم نقل مقدسة . " وكان القدماء يعتبرون جلوس إنسان تحت تينة من دلائل السلام والفلاح " (١١١) . ولنا أن نفسر ذلك بأن لشجرة التين ظلا ظليلا كما لو كان جوفا آمنا " رحم " وبأن لأوراق التين شكل الكف الحانية . وفي

القرآن يقسم الله أولا بالتين " والتين والزيتون وطـور سينين وهذا البلد الأمين " (١١٢) . وكـان المسيح يقول " ثمر التين لاناضج ولا غير ناضج " ويقصد بذلك اليهود .

"***وامشي الهوينى على ظلنا في حقول الشعير***" سيذكرنا هـذا التركيب اللغوي ببيت أبي العلاء " خفف الوطء فما أظن أديم الأرض إلا من هذه الأجساد " . إلا أن أبا العلاء يطلب مـن الماشـي تخفيف الوطء كما لـو كان يطلب منـه أن يخفف وزنـه ويمشـي علـى رؤوس أصابعـه ، بينما يشير نصنا إلى " مازوخية " (١١٣) لأن مشـي الـهوينى لا يشير إلا إلى إثقال القدم وعدم التسرع في الدوس ، وموطوء القدم عند أبي العلاء مادة الأرض الممتزجة بهذه الأجساد التي تراكمت جسدا بعد جسد بسبب الموت حتى صار أديم الأرض مـا هـو إلا أجسـاد متراكمـة ، أما نصنـا فيشير إلى أن الموطوء بقدم العدو هو شيء غير مادي إنه ظل من كانوا يسكنون البيت الحجري قبله ، ومـا الظل إلا ترميز إلـى روح هائمـة لا تريد الابتعاد عن حقول الشعير ، ولنا أن نتصور ظـل الآدمـي فـي حقل الشعير ظلا متوحدا مع ظلال نبت الشعير لأن ظله ـ أي ظل الآدمـي ـ سيتخلل نبتـات الشـعير ليمتزج بظلالـها . ولنـا أن نتصـور أن أرضـهم أرض جبلية أو وهاديـة " وسلم علـى سرونا فـي الأعـالي فـ " كلمـة " الأعالي " تشير إلى أرض غير سهلية ، وهو ما يوافق أرض الجليـل إذا أخذنا بعين الاعتبار " سيرة المكـان " التـي يكتبـها الشـاعر فـي " لمـاذا تركت الحصان وحيدا " . ونحـس نحـن عبر السـلامات علـى " الـذي " هناك ؛ على المضيع أو المغتصب هناك أن خزينـا هـائلا مـن الذكريـات والحنين يتفجر ويحمل في هـذه الـ "***وسلم ، وامش الـهوينى ، وسلم***

على سرونا ، ولا تنس بوابة البيت مفتوحة ، وسلم علينا هناك " إنها ملاعب الصوت القائل ، حيث درج وركض ماسحا بظله حقول الشعير ، محتميا بالظل في جهة التين ، صاعدا الجرف الصخري إلى أشجار السرو . وعلى المستوى الرمزي تتقارب دلالة مفردة " السرو " و مفردة " الأعالي " فكلاهما تشير إلى الأعلى ، إلى السماء ، حيث تصعيد الرغائب وتقديس الذكريات ، فكلمة " الأعلى ، الأعالي " ارتبطت في الأساطير والأديان بالمقدس ، منذ " الإينوماايليش : عندما هناك في الأعالي " ، وعبادة النجوم والشمس والقمر حتى آخر الأديان السماوية : الإسلام . وللسرو أيضا ترميز للذكورة المنتصبة الفاعلة " شكل العضو الذكري " فالسلام أيضا لهذه الذكورة / الرجولة الباقية هناك ، المفتقدة هنا في الكوخ ؛ حقا أليس من نقص الذكورة / الرجولة أن يأخذ العدو راحته في بيتهم ويترك بندقيته على كرسي الجد ؟ ينفضح هذا الفهم بذكر الحصان رمز الفحولة والرجولة والقوة "***ولا تنس خوف الحصان من الطائرات*** " . السرو رمز الذكورة المنتصبة مغتصب هناك ، والحصان رمز الفحولة والقوة خائف ومحبوس هناك أيضا ، وأيضا " ***لا تنس بوابة البيت مفتوحة في الليالي*** " ؛ للمضاف الذي هو مفعول به " بوابة " والمضاف إليه " البيت " والصفة " مفتوحة " دلالات أنثوية واغتصاب محتمل أو واقع ؛ إذا ما أخذنا بيان ومجاز التركيب اللغوي واستعارته "***لا تنس بوابة البيت مفتوحة في الليالي*** " فالبوابة تجويف يفتح على جوف أكبر " رحم " هو البيت ، وبالفعل من يدخل البيت عبر بوابته سوى هذا المغتصب ؟ وكذلك في مفردة " الليالي " التي تشير إلى شكل من أشكال الموت المساوي للاغتصاب رمزا

ومجازا . وبتكثيف شديد بسيط ، وبعد كل هذا الحنين إلى " ما هناك " من الأشياء والذكريات : ملاعب الطفولة ، الروح المتجولة في حقول الشعير ، السرو ، البئر ...... ليس من الغريب أن يتصور الصوت القائل : إننا هناك ولسنا هنا ، فذكرياتنا وأرواحنا ما تزال معلقة على شجر التين ، وفوق جرف السرو ، وفي حقول الشعير ....

"***وسلم علينا ، هناك ، إذا اتسع الوقت .... /*** " رغم وجودهم هنا في الكوخ فإنهم يحسون كما لو كانوا هناك ؛ حبل سري دافق بالحنين والتذكر الموجع ما زال يربطهم بالـ " هناك " . أما الـ " هنا " فتبدو باهتة بلا عيش يليق سوى استمرار الحياة المرة . في عبارة " إذا اتسع الوقت ... / " والوقت طبعا هو وقت هذا العدو ؛ مزيج من ذل ونفاق وسخرية مبطنة لا يجيدها ولا تخطر إلا على بال المقهورين المغصوبين . هذا الذي يشرب شايا ويغفو على كرسي الخيزران ويحنو على فرو القطة ، وقته متسع ولا شك ، وراحة باله ممدودة ، فكيف لا يكون لديه متسع من الوقت ليسلم علينا هناك ؟! إنه الطلب المتردد من الصغير المتصاغر تجاه المتجبر القوي خوفا من إزعاجه ، هذا في ظاهر القول ، أما في الباطن فمدفون في العبارة سخرية سوداء مرة لأنها تشير إلى أنهم هناك وليسوا هنا ، وأن المطلوب من هذا العدو ، وهو طلب يلقى خلف ظهره عندما يبتعد : أن سلم علينا هناك ، أي أن أجسادهم هنا لكنها بلا روح ، أما أرواحهم فما زالت تسكن هناك حيث المكان الذي يغتصب "***وسلم علينا ، هناك ، إذا اتسع الوقت*** ..... / " .

هذا الكلام الذي كان في ودنا

أن نقول على الباب .... يسمعه جيدا

جيدا ، ويخبئه في السعال السريع

ويلقي به جانبا .

فلماذا يزور الضحية كل مساء ؟

ويحفظ أمثالنا مثلنا ،

ويعيد أناشيدنا ذاتها ،

عن مواعيدنا ذاتها في المكان المقدس ؟

لولا المسدس

لاختلط الناي في الناي .... /

إذن هم لم يسألوه ، ولم يتكلموا معه ، ولم يطلبوا منه طلبا مباشرا أن يسلم على ظلهم في حقول الشعير ولا على سروهم في الأعالي ... " ***هذا الكلام الذي كان في ودنا أن نقول على الباب*** .... " بل كانوا يواجهونه بالصمت ، وما هذه السلامات إلا أمنيات حارت في النفس تريد أن تدفق وتخرج ولكن منعها من الجريان على اللسان كونه عدوا أولا ، وكون الصمت طريقة وحيدة لمحاربته ثانيا . عيونهم واعتلاجات النفس هي التي كانت تود لو تحمله سلاما إلى " الذي " هناك ، لكنها بقيت تعابير عيون واعتلاجات أنفس ولم تترجم إلى كلام وهذا بالضبط ما فعله العم وابنة أخيه الفرنسيان في " صمت البحر " تجاه " فون أيريناك " العدو الألماني الذي سكن بيتهم وفق عادة الاحتلال بتأمين سكن عند الأهالي لضباط جيشه ، مائة سهرة شتاء وفون أيريناك يواجه بالصمت المطبق الذي يصفه العم في الرواية : " طال الصمت وتكاثف شيئا فشيئا كضباب الصباح الثابت ، وقد أثقله جمود ابنة أختي وجمودي أيضا بلا ريب ، فجعله من رصاص " كان فون إيريناك يأتي من عمله

العسكري ويصعد إلى غرفته ليبدّل ثيابه ثم ينزل إليهما ويقف إلى جانب مجمر النار ويروح يهذر أمامهما بالكلام عن الثقافة والأدب والموسيقا بينما يظلان هما في صمتهما الذي من رصاص . مرّة واحدة وفي أواخر إقامة فون إيريناك غير الثقيلة من شخصه لكن الثقيلة جداً لأنه يمثل جيش الاحتلال ، مرّة واحدة ينطق العم بكلمة " أدخل " ردّاً على طرق فون إيريناك الملحاح على الباب وانتظاره بإصرار سماع الرّد ، ومرة واحدة أيضاً تلفظ ابنة الأخ كلمة " وداعاً " بعد تصريح فون إيريناك ـ والذي بات موقفه النبيل مفهوماً ـ إنه طلب نقله إلى الريف قائلاً : " أنا راحلٌ إلى الجحيم حيث سيتغذى قمح الموسم المقبل بالجيف " وأهل الكوخ أيضاً مرة واحدة يلتوي لسانهم على لسان عدوّهم العسكري عندما يصرّح على النقيض من" فون أيريناك "وبمقاصد مخالفة تماماً "***لا تلوموا الضحية ! نسأله من هي ؟ فيجيب***..... " . إذن هذا الكلام الحبيس كان في ودّهم لو قالوه له عند الباب وهو يخرج من كوخهم إلى بيتهم الحجري المُغتصب ، لكنهم لم يقولوه ، إنما فهمه هو ، رآه في عيونهم المتلجلجة ، رآه في ارتعاشات الشفاه وتعابير الوجوه ... يستخدم النصُّ كلمة " يسمعه " أي يسمع الكلام الذي كان في ودّهم لو يقولوه ، فكيف سمع ؟ وما الإمارات التي بدرت منهم إلاّ لمعان في العيون واختلاجات وأمنيات في النفس ، إنه المجاز الذي يخلق جمال لغة الشعر وصوره ، فيستبدل حاسة بحاسة ، ويستبدل الإحساس والتصوير المنبثق عن وعي تُجمّعه مجمل الحواس بحاسة واحدة هي حاسة السمع هنا ، هو لم يسمع بأذنه بلْ سمع بعقله وإحساسه ، وهو إذ يسمعه جيداً في المجاز ويعي جيداً لغة الإشارة النفسية ، ولأن ما سمعه

اعتلاجٌ إنساني لا يستطيع أياً كان تجاهلـه فإنـه لا يجد رداً إلاّ أن يُخَبّئـه في السعال السريع وكأنه لم يسمع ولم يُحس " ***هذا الكلام الـذي كـان فـي ولنا أن نقول ..... يسمعه جيداً جيداً ويخبئه في السعال السريع ويلقـي به جانباً*** " . يوحي تكرار كلمة " جيداً جيداً " لمرتين زيادة على الدلالـة الإيقاعية ؛ دلالة معنى توكيد فهمه لصمتهم الناطق مجازا والذي فهمـه جيّداً جيّداً . كما توحـي كلمـة " السريع " فـي "***ويخبّئـه فـي السـعال السريع*** " إلـى اصطنـاع السعال وتهرّبـه مما فهمـه ، وكثيراً ما نـرى مُحرجاً أو متظاهراً بالاحراج يغلّف إحراجه بالنحنحة أو السعال مُتـهرّباً من الموقف المحرج ، ولنا أن نميـل إلـى أن هـذا العسكري العـدوّ أميـل إلى التظاهر بالإحراج وهذا ما تشي به جملة " ويلقـي بـه جانبـاً " إذ لـوْ كـان مُحرجـاً فعـلاً مـن هـذا الموقـف الإنسـاني لاكتفىالنص بجملتـي " ***يسمعه جيّداً جيّداً ، ويخبّئه في السـعال السـريع*** " أمـا وأنـه " يلقـي بـه جانباً " فهو أي هذا الكلام الذي كان فــي ودّهـم قولـه لـم يُلامـس شـغاف قلبه ، "***فلماذا يزور الضحيـة كـلّ مسـاء*** " بـلْ ويزيـد علـى ذلـك أنـه " ***يحفظ أمثالنا مثلنـا ، ويُعيد أناشيدنا ذاتـها ، عن مواعيدنـا ذاتـها فـي المكان المقدس ؟ لولا المسدّس لاختلـط النـاي فـي النـاي*** " هنـا ؛ مـنْ وجهة نظر أهل الكوخ واضحٌ من هي الضحية ؛ إنهم هم "***فلماذا يـزور الضحية كل مساء ؟*** " في المقطع الأسبق عندما تكلم هو طالبـاً منـهم ألاّ يلوموا الضحية وهو يضمـر أن اليـهود هـم الضحيـة سـألوه وربمـا كـان سؤالهم علـى طريقتـهم الهامسـة فـي أعمـاق النفس مــن هــي ؟! وهـمْ يضمرون أنهم هم الضحية ، أما في مقطعنـا هـذا فـالتصريح الـذي يـأخذ شكل مونولوج فيه التساؤل المرير العــاجز "***فلمـاذا يزور الضحيـة كـل***

مساء ؟ " . هناك شيءٌ لا يفهمه أهل الكوخ ويبدو الاختلاط في فهمهم من خلال تلاحق الأسئلة المريرة والتي تَستقي مرارتها من أن هذا الذي يزورهم عدوٌّ مسلَّحٌ يغتَصب بيتهم ويترك بندقيته على كرسي الجد ويفهم ما يدور في أذهانهم تجاهه ، ثم وبعد كل هذا يزورهم كل مساء ويحفظ أمثالهم ويُنشد أناشيدهم ولولا المسدّس الذي يحمله والذي يذكرّهم بقوّة الاغتصاب إذن لاختلط الأمر عليهم تماماً . فالنص يلحّ لماذا يزورنا ؟ لماذا يحفظ أمثالنا ؟ و ***" لماذا يعيد أناشيدنا ذاتها عن مواعيدنا ذاتها في المكان المقدس ؟ "*** . في القرآن مايةُ واثنتان وستون اشتقاقاً من الفعل " مَثَلَ " في ماية واثنتين وستين آية وهي كلها في مقام الأمثال أو ما يقاربها ، ولا يخفى أنّ في الكلام العربي بين المتحدثين في شؤون الحياة تَردُ الأمثال عفواً على اللسان ؛ فالأمثال خيوط أساسية في نسيج الكلام العربي ، كما أننا نعتقد أنّ حكم وأمثال " أخيقار " الحكيم ومنبعها السومريّ كانت الأساس الذي بنى عليه العهد القديم أمثاله وحكمه ، وكذلك يمكن القول عن الوصايا العشر للمسيح ، ومثل هذا يمكن أن يقال أيضاً عن نشيد الأناشيد حيث يحيله " كريمر " إلى أصل سومري مفسراً ما لم يفسره من قبل دارسي العهد القديم الذين حيّرهم وجود الراعي ؛ حبيب " شولميت " في غزلياتها المثبتة في نشيد الأناشيد مما جعلهم يقصرون التفسير إلى غنائيات في حب الربّ والكنيسة ، بينما الحقيقة تكمن في أخذ الكتاب المقدّس بغنائيات عشتار وندبها حبيبها " ديموزي " مع ترجيح أصلٍ سومري أسبق . إذن هذا العدو الذي يحفظ أمثالنا ويُعيد أناشيدنا ذاتها ويقدّس نفس الأماكن المقدّسة عندنا لولا حمله السلاح ***"لاختلط الناي في الناي "*** وليس

لاختلاط ناي بناي وهما قصبتان منْ غرض ، إنما المقصود اختلاط النغمة بالنغمة ، ومن ثمّ اختلاط الخطاب بالخطاب وفي هذا ما يعيدنا إلى معنى المعنى عند الجرجاني . يشير حرف الجرّ " في " في " ***لاختلط الناي في الناي*** " إلى احتواء واختفاء الشيء في الشيء حتى يكاد لا يبدو المُحتوَى من المحتوي وهذا دلالة على شدّة الاختلاط والاحتواء في ادّعاء العدوّ بحفظه أمثالنا وإعادته أناشيدنا وادّعائه الحق في مقدّسنا مثل ما لنا من الحقّ وأكثر ، ولم يخترْ النصّ حرف الجرّ " بـ " الباء لأن اختلاط عنصرين ببعضهما بحرف الباء فيه تصوير انعدام احتواء أحدهما للآخر بلْ ويمكنك رؤية وتحديد حدود العنصر الأول من العنصر الثاني ، وبالتالي سيكون **اختلاط النغمة في النغمة أقوى إيحاءً** من اختلاط النغمة بالنغمة ؛ **اختلاط الناي في الناي أقوى إيحاءً** من اختلاط الناي بالناي .

..... لنْ تنتهي الحربُ ما دامت الأرض
فينا تدور على نفسها !
فلنكنْ طيّبين إذاً . كان يسألنا
أن نكون هنا طيّبين . ويقرأ شعْراً
لطيّار " ييتس " : أنا لا أحبّ الذين
أدافع عنهم ، كما أنني لا أعادي
الذين أحاربهم .....
ثمّ يخْرج منْ كوخنا الخشبيّ ،
ويمْشي ثمانين متْراً إلى
بيْتنا الحجريّ هناك على طرف السهل ..... /

" لنْ تنتهي الحربُ ما دامت الأرض فينا تدور على نفسها ! " وعلامة تعجّب في نهاية العبارة " ! " هناك عبارة أخرى في النصّ تنتهي بمثل علامة التعجّب هذه وهي ***"لا تلوموا الضحيّة*** ! " ، في العبارتين ما هو مشتركٌ أكثر منْ اشتراكهما في علامة التعجّب ؛ إذّ تمثّل كل منهما حقيقة راسخة في عقل هذا العدو ، أولاهما تؤمن أنّ اليهود ضحيّة والضحيّة لا تلام إنْ هي خبطت يميناً وشمالاً ؛ لأنها ضحيّة ! وثانيتهما تؤمن أيضاً أن الحرب بين الضحيّة المزعومة والضحايا الجدد لنْ تتوقف ما دام الليل يُسابق النهار ؛ ما دام الزمن يجري ، وما دامت الأرض تدور ***" لنْ تنتهي الحربُ ما دامت الأرض فينا تدور ... "*** فدوران الأرض يوحي بزمن دائري ليس له نهاية مثلما أن نقطة بدايته ضاعتْ في محيط الدائرة ، هذا الزمنُ يُخالف ما هو معروفٌ عن الزمن / التاريخ الخطيّ أو اللولبيّ ، وكأن في نفس هذا العدوّ جبلٌ من حقدٍ يمتلئ رغبة بدرْس أرواح الضحايا الجدد بمسنن الزمن الدوّار هذا مثلما تدرس النوارج القشّ ، ولأن الأرض مشتركة بين العدوّ والعدوّ فإنّ مقياس رغبته كان أحد القوانين الطبيعية للأرض وهو دورانها حول نفسها وهو قانون لنْ يتبدّل ما دامت الدنيا دنيا ، ولنْ نتصوّر أن علامة التعجّب هي منْ رسْم هذا العدو لأنـه يؤمن إيماناً راسخاً بهذين الاعتقادين ، إنّما هي من رسم الصوت القائل أوْ الشاعر بسبب توحدّه مع الصوت القائل . يَدُلُّ الحرف الناصب " لنْ " في ***"لنْ تنتهي الحربُ*** ..... " على المستقبل المشْروط بدوران الأرض وهو مُستقبل مفتوحٌ لا ينتهي ، أمّا حرف الجرّ " في ***"ما دامت الأرض فينا تدور ....*** " فأفاد جمْع العدوّ بالعدوّ . فلْنكن طيّبين إذاً . كان يسألنا أن نكون طيّبين "

فلتكن طيّبين ! يدمدم الصوت القائل في نفسه هامساً استجابة لطلب هذا العدوّ بأن يكونوا كذلك ، هذه الجملة القصيرة تبْدو كمونولوج يغصّ بالقهر وكأنه ترديد العاجز أوْ رجْع صدى كلام العدوّ بأنْ يكونوا طيّبين . فاء الاستئناف في " فلتكن " المسبوقة هي وجملتها بالحقيقة المقرّرة ، منْ قبل العدوّ "***لن تنتهي الحرب ما دامت الأرض فينا تدور*** ...... " تبدو كنتيجة طبيعية لحرب لا تنتهي واستجابة ذليلة لطلبه ، كما أنّ لـلام الأمر الواقع على النفس فائدة الايعاز القاهر ؛ دمْدمة المقهور المشلول اللسان هي إذنْ . وعلى المستوى النفسيّ سيظلّ كلّ مقهور خاضع لسلطةٍ غاشمةٍ مشغول الذهن بأوامرها مترجماً إياها بمثل هذه الدمدمة الهامسة في النفس . ويشير ظرف المكان " هنا " في "***كان يسألنا أنْ نكون هنا طيّبين*** " إلى طلب العدوّ أن يكونوا طيّبين " **هنا** " وليس " **هناك** " وكنّا قدْ رأينا أنّ الصوت القائل ومنْ يتوحّد معهم يعيشون روحياً في الـ " **هناك** " وليس في الـ " **هنا** " . إنه ذلٌ مركبٌ أن يكونوا " **هنا** " في الكوخ محرومين من بيتهم الحجري ومنْ حقولهم وسروهم وتينهم ثمّ يُطلب منهم زيادة على هذا أنْ يكونوا طيّبين !! .

" فون إيريناك " بطل رواية صمت البحر يزور باريس ويرى زملاءه في جيش الاحتلال الألماني فيحدثّهم عن هوسه برؤية ألمانيا وفرنسا بلْ وأوربّا تتمخّض وتلد ما يحلم به هو من تقدم ووحدة ، فيسخرون منه ويقرّعونه قائلين : " نحن لسنا مجانين ولا أغبياء ، فلدينا الفرصة لتدمير فرنسا وستدمّر ، ولن ندمر قوتها فحسب بلْ روحها أيضاً ، وخصوصاً روحها فهي أعظم وأخطر ..... " كلامهم هذا هو الذي صدم إيريناك وجعله يتّخذ قراره بالاستقالة . ويمكننا مقاربة موقف زملاء

إيريناك بهذا العدو ، هم واضحوا الهدف يضربون ويتمنّون أن يضربوا بلا رحمة ، بلا قلب ، وهو كذلك لكنه يزيد عليهم بباطنيته الباردة فهو يقرّر "***لا تلوموا الضحية*** " إن هي ذبحتكم ويقرّر "***لنْ تنتهي الحرب ما دامت الأرض فينا تدور*** " ومع ذلك فهو يأتيهم كضيف يأكل ، وينام ، ويلمّس على فرو قططهم ثم يطلب منهم أن يكونوا طيّبين ، وتضغط برودة أعصابه المدرّبة ، على أعصابهم المسحونة المكبوتة . "***ويقرأ شعراً لطيار " ييتس " : أنا لا أحبُّ الذين أدافع عنهم ، كما أنني لا أعادي الذين أحاربهم ... ثم يخرج من كوخنا الخشبيّ ، ويمشي ثمانين متراً إلى بيتنا الحجري هناك على طرف السهل*** " ها هنا الدلالة الركنيّة التي انبنى على أساسها غرضُ النصِّ في رسم صورة هذا العدو ، فهو إذْ يسألهم أنْ يكونوا طيّبين بعد إقراره أنّ الحرب لن تنتهي ؛ يخرج من كوخهم الخشبيّ ويمشي فقط ثمانين متراً ، إلى حيث يسكن ، إلى بيتهم الحجري المُغتصب ، فأيّ نفاق وادعاءٍ كاذب في استشهاده بكلام طيّار ييتس ؟ "***أنا لا أحبّ الذين أدافع عنهم كما أنني لا أعادي الذين أحاربهم*** " إذا كان لا يعادي الذين يحاربهم فلماذا يحتلّ بيتهم ؟ لماذا يحتلُّ ظلالهم في حقول الشعير ؟ وإذا كان لا يحبّ الذين يدافع عنهم فلماذا يسمّيهم الضحيّة ويطلب ألاّ يُلاموا مهما فعلوا ؟ ولماذا يقرّر بعسفٍ وعنجهية "***لنْ تنتهي الحرب ما دامت الأرض فينا تدور*** " ؟ الضابط الألماني إيريناك يتكلم عن ماكبث شكسبير الأسكتلندي الذي يقول عنْ أمير البحر " الذين يأمرهم يطيعونه خوفاً منه لا حبّاً له " فهل يريد العسكري اليهودي التشبّه بإيريناك فيستشهد هو أيضاً بقولة شاعر "***أنا لا أحبّ الذين أدافع عنهم ....*** " ليستعرض ثقافته مثلما أظهر فون

إيريناك ثقافته ؟ لكننا رأينا في الرواية كمْ هي ثقافة إيريناك أصيلة وبالتالي أدّت إلى الموقف الذي اتّخذه ، بينما يتّضح كذب هذا العدو بادّعائه الثقافة بدليل عدم اتخاذه موقفاً نبيلاً ، بلْ على العكس فهو ذاته من يحتلّ بيتهم . لنتصوّرْ حالة أهل الكوخ وهم ينصتون إلى استشهاد هذا العدوّ بعبارة " بيتس " ثمّ يخرج من كوخهم ليمشي فقط ثمانين متراً ؛ إلى بيتهم الذي رأينا كمْ هو حيّ في ذكرياتهم وفي نفوسهم ، هذه الثمانون متراً التي تفصلهم عنْ بيتهم الحجري المُغتصَب تبْدو كما لو كانت برزخاً بين الجنّة التي " هناك " والنار التي " هنا " بالنسبة لهؤلاء المحرومين "***ثمّ يخرج من كوخنا ، ويمشي ثمانين متراً إلى بيتنا الحجري هناك على طرف السهل .....*** " أفادتنا كلمة " **الحجري** " في " إلى بيتنا الحجري هناك ... " في إعطائنا ايحاء بالرسوخ والاستقرار والرفاه على الضدّ من الكوخ الخشبي الذي تفيد كلمة " خشبي " فيه على خفة هذا المسكن وارتجاله ممّا يعني انعدام الاستقرار ، ولنا أن نلاحظ ارتباط كلمة " الحجري " بكلمة " هناك " ونحن رأينا ما لهذه الكلمة " هناك " منْ صدىً نفسي كبير لدى أهل الكوخ لأن " هناك " تشير إلى بيتهم الحجري وسروهم وتينهم وحقول شعيرهم وبئرهم ..

سلّم على بيتنا يا غريب .

فناجين

قهوتنا لا تزال على حالها . هلْ تشمُّ

أصابعنا فوقها ؟ هلْ تقولُ لبنتك ذات

الجديلة والحاجبين الكثيفين إنّ لها

صاحباً غائباً ،

يتمنّى زيارتها ، لا لشيء ....
ولكن ليدخل مرْآتها ويرى سرّه :
كيف كانتْ تُتَّابعُ منْ بعْده عُمْرَهُ
بدلاً منه ؟ سلمْ عليها
إذا اتّسع الوقت ..../

نحن ملاقون في هذا المقطع صورتين في أعلى مراحل المجاز ، ولنسميه مجاز المجاز ، أوْ ما فوق المجاز ، أولاهما " هل تشمّ أصابعنا فوقها ؟ " في سياق : "***سلّم على بيتنا يا غريب فناجين قهوتنا لا تزال على حالها . هل تشمّ أصابعنا فوقها*** " وثانيتهما "***ولكن ليدخل مرآتها ويرى سره : كيف تتابع من بعده عُمرهُ بدلاً منه*** ؟ " في سياق :" ***هل تقول لبنتك ذات الجديلة والحاجبين الكثيفين إن لها صاحباً غائباً ، يتمنّى زيارتها لا لشيْ .... ولكن ليدخل مرآتها ويرى سرّه : كيف كانت تتابع من بعده عُمرهُ بدلاً منه ؟ "*** . هاتان الصورتان اللتان تمثلان الصورة التي علينا في النقد متابعتها كما يتابع النحاة الكلمة في الجملة والتي تخلق للقارئ الناقد ، وللناقد ، متعة الاكتشاف والدهشة ، وهي الصورة المباغتة التي لا تحمل توقعها إلاّ عندما تأتي وتكتمل ، مثل هذه الصورة هي التي تستحق الملاقاة المميزة ، وهي على الضدّ من الصورة التقليدية المُتعكّزة على التشبيه التام والاستعارة المباشرة والكناية الضحلة الإيحاء وبالتالي المجاز التقليدي . الصورة المستحقة لهذه الملاقاة هي صورة سحرية ، يأتي سحرها من تحسيسنا بتهويم اللاحسي في جوّ من الحنين والافتقاد ، إنها صورة تخلق من الاستيهام والتخييل الفانتازي أو السريالي أو ما شئت من اللاواقعي وفوق المجاز

صوراً نكاد نراها أو نلمسها لا ببصرٍ ولا بأنامل ، وإنما بتذكرنا وتهويمنا وتخييلنا نحن أيضاً . فانظر معنا "***سلم على بيتنا يا غريب . فناجين قهوتنا لا تزال على حالها . هل تشمّ أصابعنا فوقها*** ؟ " هذه الصورة " ***هل تشمّ أصابعنا فوقها*** " والشمّ للمشموم ؛ للشيء الذي تفوح منه رائحة ، والشمّ حاسة ذاتية موطنها أعصاب الشمّ في الأنف . فأين الأصابع من هذا ؟ واقعياً الأصابع غير مشمومة إذ لا تفوح منها رائحة ، لكنّ الصورة بانتمائها إلى مجاز المجاز استخدمت الألفاظ بلْ ومدلول الصورة الأولي جسراً إلى مدلولٍ ثانٍ أرقى وإن كان قدَ اشتقّ من الأول ، فهذه الصورة : " ***هلْ تشمّ أصابعنا فوقها*** ؟ " نبشت من بئر الذاكرة ذكرى رائحة فوح القهوة ، ولأن شرب القهوة مرتبط بطقوس الجلسة الصباحية أو سمر الليل أو الحديث ، وهما مظهر استقرار وراحة ؛ فالقهوة مرتبطة بالبيت المغتصَب ولتذكرها دلالة الحنين إلى ذاك البيت ، ولأن الصورة ترقى إلى مجاز المجاز فإن حاسة الشمّ لهذا الغريب تُسأل إن كانت شمّت رائحة الأصابع ؛ أصابعنا . لكن .... إن كان ثمّة شيءٍ ترسمه الأصابع في الفراغ لتلتقطه إحدى الحواس ولتستدعي سؤال الغريب واقعياً عنه ، فلن يكون إلاّ حركة الأصابع وهي تتناول فنجان القهوة بحرصٍ من أجل شقة الاستمتاع ؛ هذه الحركة تمثل صورة بصرية في أخذها على المجاز التقليدي ، أمّا وإنّ فوح رائحة القهوة المُعدّة للشرب خلق هذا الحنين فإن تماهي حركة الأصابع في الفراغ بالرائحة الفائحة هو الذي خلق الصورة في ذهن الشاعر ، وجعل من الصورة نقطة تفجير التذكر والحنين الموجع لجلسة تناول القهوة في البيت المفقود ، فاستخدم الشاعر حاسة بدلا من حاسّةٍ ؛ استبدل حاسة

البصر المخولة برؤية حركات الأصابع بحاسة الشمّ ، معطياً حاسة الشمّ وظيفة البصر .

يبدأ السياق المتضمن للصورة الثانية بالسؤال ، والسؤال يستلزم الجواب ، فإذا لم يكن هناك جوابٌ ، فإن غرض النص يبلغ مداه في التوتر والحيرة ، إذ نفهم أنّ لحرف الاستفهام " هل " غرض الدفع نحو جوابٍ محدد . فإذا كانت " هل " الأولى ارتبطت بذكرى فوح رائحة القهوة أيام كانوا في بيتهم الحجري كما ارتبطت بذكرى لمس الأنامل لفناجين القهوة في الجلسات الصباحية والمسائية السعيدة ، فإن " هل " الثانية تدفع بالدلالة الكلية للقصيدة إلى أقصاها ، كاشفة غرضاً أساسياً من الأغراض التي يريدها النص ، متهمة بنت هذا الغريب المغتصِب بسرقة عمر فتىً من اهل الكوخ ، ولهذه السرقة المجازية راحت ابنة الغريب تتابع عمرها بدلاً من الفتى المسروق "***هل تقول لبنتك ذات الجديلة والحاجبين الكثيفين إن لها صاحباً غائباً ، يتمنّى زيارتها لا لشيء .... ولكن ليدخل مرآتها ويرى سره : كيف كانت تتابع من بعده عُمْرَهُ بدلاً منه ؟*** " الفتى من أهل الكوخ متوقف العمر لا ينمو ، بينما ابنة المغتصِب تنمو وتتمرآى مسرورة بما لا يقوله النص لكننا نحسه مهوماً بين الكلمات ، فهي مسرورة بتفجّر جسدها وتفتقه وهو يتبرعم وينمو . كلمة " صاحباً " التي تشير إلى صحبة الفتى المتوقف النمو لابنة الغريب النامية ؛ والصحبة عيشٌ مشترك مديد ورفقة مريحة للنفس ، فمن أين للفتى مصاحبة ابنة المغتصِب ؟ ربما أتت الصحبة من الذاكرة ، من العيش المشترك اليهودي الفلسطيني في المناطق المختلطة قبل قفزات الاحتلال في الـ ٤٨ أو الـ ٦٧ أو إنها محسوبة على قياس

العمر الواحد أيْ انهما تِرْبان . هذا الصاحب يتمنّى زيارة ابنة الغريب ، ويخبرنا النصُّ أنْ " لا لشيء " يريده من زيارتها ، لاحظ هذه الـ " لا لشيء " إذا أنت لمْ تكمل ما بعدها أحسست برخص الطلب وذُله ..... فإذا ما تجاوزت النقط " ... " بعد " لا لشيء " والتي تشير أن لهذه الـ " لا شيء " سرٌّ سينكشف حالما نقرأ الصورة ونتصوّر المشهد الذي ترسمه "***ولكنْ ليدخل مرآتها ويرى سرّه : كيف كانت تتابع من بعده عُمْرهُ بدلاً منه*** ؟ " هو ذا السرّ إذن ، لنتصوّر الفتى داخلاً على رؤوس أصابعه إلى مخدع الفتاة ذات الحاجبين الكثيفين . وهي تتمرأى ، حريصاً أن يفهم وهو يحدّق في المرآة ذاك السرّ الذي يحيره وينغص عليه عمره المبتور ، وليرى كيف كانت هذه الفتاة تنمو ويتفجّر النضج في جسدها ؟ وكيف كانت تتابع من بعده عمره بدلاً منه ؟ . عجباً أيمكن استبدال عمر بعمر ؟ أيمكن لأحدٍ أن يلبس عمر الآخر كما يلبس ثوباً ؟ أيمكن استعارة عمر أوسرقته ؟! . لأن كل شيءٍ بالنسبة لأهل الكوخ مرتبط ببيتهم الحجري المغتصَب ، فليس من المستغرب أن يبقى عمر الفتى هناك في البيت لتأتي ابنة الغريب وترتديه عمراً لها تتابع به نموّها ونضجها . وللمرآة هنا تخييلٌ سحريٌ ؛ اقرأ ألف ليلة وليلة تجد مراياها السحرية تُريك الجيوش والمدن والحبيبة من بُعْد أشهر زمانية / مكانية ، كما أن المرآة تريك البُعد الذي لا تراه بعينيك لأنك لا يمكنك النظر بعينين في القفا ، فالمرآة تريك ما خلف خلفك ، وللفتى تُريه عمره الذي توقف هناك ؛ خلفه ، في البيت الحجري ، ولأنّ بنت هذا الغريب تنمو بينما الفتى متوقف النمو فإن النكوص إلى مرحلة عمريّة سابقة حيث الأمان والاستقرار والنموّ المتتابع حتم يفرضه فهْم النفس البشريّة .

في بدء المقطع الذي ندرسه افتتح السياق بـ "***سلِّم على بيتنا يا غريب . فناجين قهوتنا لا تزال على حالها*** " فعل الأمر " سلّم " المتضمن سلاماً غير منطوقٍ به على أيِّ حالٍ ؛ إنما هو همسٌ نفسيٌّ اقترن في المرات الخمس التي ورد بها في النصّ بحرف الجرّ " على " وهي : " **سلّم على بئرنا** " وَ " **جهة التين** " وَ " **سلّم علينا هناك** " وَ " **سلّم على بيتنا** " ثمّ " سلم عليها ..... " كلّ السلامات المحمولة على فعل الأمر " سلم " مُقترنة بالقاسم المشترك لتعلقهم النفسي بالـ " هناك " أما السلام الأخير والذي يخصّ ابنة هذا الغريب لا يأتي اشتياقاً لجديلتها ولا اشتياقاً لحاجبيها الكثيفين ؛ وإنّما يأتي بسبب العمر الذي ترتديه ؛ العمر المُضيّع الذي كان للفتى ، وبالتالي ومرّة أخرى يكون السلام على الصورة الذهنية " العمر المسروق " التابعة للـ " هناك " . نلاحظ أيضاً أن العسكري اليهودي يسمّى بتسميتين وهما بحكم صفتين ، وتبدو هاتان التسميتان على علاقة بالمكان الذي تُطلقان فيه على العسكري ، فهو يُسمّى " عدوّاً " عندما يزورهم في الكوخ " للعدو الذي يشرب الشاي في كوخنا .... " بينما يسمّى " غريباً " عندما يكون في بيتهم الحجري المغتَصَب حيث لم يعدْ له وجود واقعيٌّ" ***سلّم على بيتنا يا غريب*** " أن يكون عدوّاً في الكوخ فهذا يحدده شعور أهل الكوخ تجاه هذا الرجل ، أمّا أن يكون " غريباً " عن البيت الحجري فإنّ في ذلك إيحاءً أن للبيت روحاً إنسانية جعلته مثل الناس يرى هذا الرجل غريباً عنه . إذن حتّى البيت الحجري يُعادي هذا الغريب . ولتعزيز دلالة كونه غريباً عن البيت وما يحتويه يرسم النصُّ تصوراً غرائبياً "***فناجين قهوتنا لا تزال على حالها*** " فبعد زمن طويلٍ ظلّتْ في الذاكرة صورة فناجين قهوتهم

المُعدّة لجلسة الحديث المريح حيّة ، إنها صورة ثابتة في الذهن كالصورة الفوتوغرافية التي لا يمحوها ولا حتى يُبهتها الضوء ما دامت عزيزة محفوظة في بئر الذاكرة ، كما أن ضمير المتكلمين " **نا** " في **قهوتنا** يُبرز أن الفناجين فناجيننا ، ومن ثم فالبيت **بيتنا** .

اكتشاف الشاعر للصورة المستجدّة والتي تقع في مجاز ، اكتشاف سابقٍ لهذا الديوان الذي بين أيدينا " لماذا تركت الحصان وحيداً " ففي ديوانه هي أغنيه هي أغنيه (١١٤) نقرأ في الصفحة ٤٥ :

" سننسى بقايا كلام على مقعدين ، سننسى سجائرنا ، ثم يأتس سوانا ليكمل سهرتنا والدخان . سننسى قليلاً من النوم فوق الوسادة . يأتي سوانا ويرقد في نومنا .... الخ الخ " .

هذا الكلام الذي كان في ودّنا

أن نقول له ، كان يسمعه جيّداً

جيّداً ،

ويخبّئه في سعالٍ سريع ،

ويلقي به جانباً ، ثمّ تلمع

أزرار سترته عنما يبتعد .....

في هذا المقطع الأخير يُعيدنا النص إلى جوّ الصمت الرهيب الذي شهدناه في رواية " صمت البحر " كما شهدناه في قصيدتنا هذه ؛ ذاك الصمت الثقيل الخانق مثل فضاء من زئبق ، الصمت المحمّل بالكبت وخلجان الأنفس المقهورة ، ولنكتشف أن كل هذه السلامات وكل هذه الصور ما كانت إلاّ كلاماً في الذهن لم يقله لسانُ أيٍّ من أهل الكوخ " ***هذا الكلام الذي كان في ودّنا أن نقول له*** " إذن همْ لم يتكلّموا ولم يقولوا

إنما كان في ودّهم لو تكلموا أو قالوا ، أمّا هذا الغريب ؛ هذا العدوّ فكـان يفهم تماماً ما يدور في أذهانهم ، كان يقرأ فـي عيونـهم وفـي صمتـهم " ***كان يسمعه جيّداً جيّداً ، ويخبّئه في سعال سريع*** " . فـي مقطـع سـابق قال النص نظير هذا الكلام ما عدا سقوط التركيب اللغوي " علـى البـاب " من المقطع الأخير هذا وما عدا " الــ " التعريـف للسـعال فـي الصيغـة الأولى وتنكير السعال في الثانية ؛ وفي كليهما ؛ سقوط : " على البـاب " وسقوط : " الـ " التعريف إشارة إلـى أن حالـة الصمت المعبّر المقروء في العيون باتتْ تتكرّر إلى حدٍّ لم يعد بنا حاجة إلى تحديد مكـان التعبير عنها " على الباب " ولم تعد بنا حاجة أيضاً إلى تعريف السـعال بـِ " الـ " لأن السـعال بـات ظـاهرة تتكـرّر كلمـا غـادر كوخـهم باتجـاه بيتـهم الحجـري وقـرأ فـي عيونـهم تلـك الإشـارات . بـات السـعال سـعالاً بـلا تعريف ولا تحديد لكثرته وتعدّد الحالات التي يُصطنع فيها .

وبعْدُ فإن كل ما فهمه هذا العدوّ يستهين به :

"ويلقي به جانباً ، ثم تلمع أزرار سترته عندما يبتعد " .

في القصيدة نحو ٤٨ فعلاً مضارعاً

و ١٠ أفعالٍ أمرْ وهي بحكم المضارع في الزمن .

ونحو ٨ أفعال ماضية بما فيها الفعل الناقص " كان "

غلبة الصيغ المضارعة بشكلٍ كبيرٍ في النصّ تشير إلى راهنيـة الإشـكال وحضـور الحـدث ، رغـم المتـح مـن الذاكـرة والـذي يسـتدعي الأفعـال الماضية ، هذه الغلبة للفعل المضارع أتتْ لأن الحدث حارٌ ولأن الجـرح حيٌّ ....

الهوامش

(١) صحيفة الحياة . مقابلة . ٢٢/ أيار ١٩٩٧ .

(٢) احمد الزعتر . ديوان أعراس ١٩٩٧ دار العودة .

(٣) مديح الظل العالي . ديوان . دار العودة ط١ ١٩٨٣ .

(٤) قصيدة " عندما يبتعد " لماذا تركت الحصان وحيداً .دار الريس ط١ عام ١٩٩٥ .ص١٦٤ .

(٥) ديوان هي أغنية . دار الكلمة . بيروت ط١ شباط ١٩٨٦ .

(٦) عبد الله السمطي . دراسة . محمود درويش . مواقيت القصيدة . مجلة القاهرة . ص٧٠ عدد يونيه ١٩٩٥ .

(٧) مديح الظل العالي . ديوان . دار العودة . ط١ . ١٩٨٣

(٨) الأولية ... mechanism ترجمة اقترحها عبد الله العلايلي لميكانيزم الموجودة في معظم اللغات الأوربية . تترجم أحياناً آلية . معناها نظام اشتغال – أو تطور أو انحلال .. – جهاز أو مركب ما . يمكن أن نتحدث عن أولية الفهم ، أولية عمل العقل . أولية تفكك نظام أو مؤسسة ، أولية انتظام جماعة ..

(٩) قصيدة " هيلين ياله من مطر " لماذا تركت الحصان وحيداً ص١٢٦ .

(١٠) احمد الزعتر . ديوان أعراس . ص٣٩ .

(١١) احمد الزعتر . ديوان أعراس . ص٤٥ .

(١٢) احمد الزعتر . ديوان أعراس . ص٤٨-٤٩ .

(١٣) احمد الزعتر . ديوان أعراس . ص ٤٦ .

(١٤) صبحي حديدي . الغلاف الأخير لمجموعة لماذا تركت الحصان وحيداً .

(١٥) قصيدة " أرى شبحي قادماً من بعيد " . لماذا تركت الحصان وحيداً .

(١٦) قصيدة " إلى أخري وإلى أخره " . لماذا تركت الحصان وحيدا . ص٤١-٤٢ .

(١٧) قرويون من غير سوء . لماذا تركت الحصان وحيداً . ص٢٦ .

(١٨) عود إسماعيل . لماذا تركت الحصان وحيداً . ص٤٩ .

(١٩) حبر الغراب . لماذا تركت الحصان وحيدا . ص٥٥ .

(٢٠) نزهة الغرباء . لماذا تركت الحصان وحيداً . ص٥٠ .

(٢١) مصرع العنقاء . لماذا تركت الحصان وحيدا . ص٩١ .

(٢٢) تعليم حورية . لماذا تركت الحصان وحيداً .ص٧٧ .

(٢٣) المصدر السابق .

(٢٤) المصدر السابق .

(٢٥) تدابير شعرية . لماذا تركت الحصان وحيدا ص ٩٨.

(٢٦) من روميات أبي فراس الحمداني . قصيدة . لماذا تركت الحصان وحيدا . ص١٠٣

(٢٧) إسناد المونولوج إلى ضمير الجمع لا ينفي أحادية الصوت الضمنية .

(٢٨) من سماء إلى أختها . لماذا تركت الحصان وحيدا . ص١٠٧ .

(٢٩) الدوري كما هو . لماذا تركت الحصان وحيدا . ص١١٩ .

(٣٠) جريدة الحياة . ٢٦ أيار . مقابلة . ١٩٩٧ .
(٣١) ليل يفيض من الجسد . لماذا تركت الحصان وحيداً . ص١٣٠ .
(٣٢) التميميّة " الفتشيّة" . الغرام المرضي بألبسة النساء الداخلية ومتعلقاتها بالمعنى الضيق للمصطلح .
(٣٣) للغجرية ، سماء مدربة . لماذا تركت الحصان وحيداً . ص١٣٦
(٣٤) للغجرية ، سماء مدربة . لماذا تركت الحصان وحيداً . ص١٣٥
(٣٥) بريخت . المسرحي الألماني اليساري المناوئ النازية .
(٣٦) شهادة برتولت بريخت أمام محكمة عسكرية ١٩٦٧ . لماذا تركت الحصان وحيداً . ص١٥٢-١٥٣ .
(٣٧) " عندما يبتعد " لماذا تركت الحصان وحيداً . ص١٦٧ .
(٣٨) خلاف لغوي مع امرئ القيس . لماذا تركت الحصان وحيداً . ص١٥٥ .
(٣٩) احمد الزعتر . ديوان أعراس . ص٥١ .دار العودة ١٩٧٧ .
(٤٠) محمود درويش ، مجلة الوسط . عدد ١٩١ مقابلة . ١٩٩٥/٩/٢٥ .
(٤١) عود إسماعيل . لماذا تركت الحصان وحيداً . ص٤٦ .
(٤٢) محمود درويش ، جريدة الحياة . مقابلة . ٢١ أيار ١٩٩٧ .
(٤٣) أبد الصبار . لماذا تركت الحصان وحيداً . ص٣٤ .
(٤٤) أحد عشر كوكباً .ديوان . دار العودة بيروت ، ط٤ ، ١٩٩٢ .
(٤٥) مجلة القاهرة . عدد يونيه ، ١٩٩٥ . ص٢٣ .
(٤٦) دراسة لقصيدة محمود درويش . أحمد الزعتر . من مجموعته الشعرية " أعراس" .

(٤٧) انظر . ترتيب القاموس المحيط . مادة ن . ح . ل .

(٤٨) سيشير هذا التركيب " الشاعر / أحمد " إلى توحد الصوتين : الصوت الشعري القائل في القصيدة وهو صوت ينوب عن الشاعر ، وصوت أحمد بطل الملحمة .

(٤٩) الأوّالية . الميكانزم .انظر هامش (٨) .

(٥٠) راجع قصة فصل موسى عن أمه في قاموس الكتاب المقدس . مادة " موسى " ص ٩٣٠ وما بعد. صادر عن دار الثقافة ، ط٧ ، القاهرة ١٩٧٧.

(٥١) كان الشاعر قد نشر القصيدة في دورية ، لم أعد أتذكرها ، وكان في موقع كلمة " تتركني " كلمة " تطردني " . وهو ما يعلّم على غضب كان يتملك الشاعر من بلاد النيل ، إذ كانت الصياغة : " وتطردني ضفاف النيل مبتعدا " .

(٥٢) لمفردة " الولد " التي ينادي بها الصوت الشعري " أحمد " أصلٌ في الموروث العربي ، وإلى الآن يُحمّس القاطنون على ضفاف الفرات الرجل الجسور المقاتل بقولهم " ولدْ " مهما كان عمره حتى لو كان شيخاً أدرد .

(٥٣) إقرأ . في القرآن الكريم . صورة طـه . الآيات ٨٦ – ٨٧-٩٥ . وتفسيراتها .

(٥٤) الكرمل . جبل الكرمل . انظر الموسوعة الفلسطينية المجلد الثالث ط١ ، ١٩٨٤ ، هيئة الموسوعة الفلسطينية ، دمشق ، ص ٦٣٩ .

(٥٥) الدروز : ويسمون أنفسهم بالموحدين . طائفة ظهرت من آخر انشقاق إسلامي واسع. أواخر الدولة الفاطمية .

(٥٦) البنفسج . انظر مادته في ترتيب القاموس المحيط .

(٥٧) في الجيش الإسرائيلي الآن فرقة خاصة تحت اسم " مسّادة "

(٥٨) قرآن ، الأنبياء ٣٠ .

(٥٩) قرآن ، الأنبياء٩١ .

(٦٠) قرآن ، السجدة ٩ .

(٦١) نقلا عن قاموس الكتاب المقدس : " يو" ٣:٨ ، ص ٤٢٠ .

(٦٢) انظر . قاموس الكتاب المقدس ٤٥٦ .

(٦٣) انظر مادة" سبع " في المعجم المفهرس لألفاظ القرآن . دار الفكر ـ دار المعرفة ، بيروت ،١٩٩٤.

(٦٤) أنظر ما كتب عن الرقم سبعة في قاموس الكتاب المقدس ، ص ٤٥٦ .

(٦٥) تذويت . من الذات .

(٦٦) راجع . عابد الجابري . بنية العقل العربي . مركز دراسات الوحدة العربية . بيروت .

(٦٧) الكتاب المقدس . لاوي ١٧ : ١١ و ١٤ .

(٦٨) انظر المعجم المفهرس لألفاظ القرآن . مادة " موج" ، ص ٨٥٤ .

(٦٩) قرآن ، يونس ٢٢ .

(٧٠) انظر ملحمة كلكامش . ترجمها عن الأكادية . د . سامي سعيد الأحمد . دار الجيل . بيروت ـ دار التربية . بغداد ١٩٨٤.

(٧١) نقلا عن قاموس الكتاب المقدس . رسالة رومية ١ : ٥ وَ ٣ : ١٤ ، ص ٥٢٥ .

(٧٢) المعجم المفهرس لألفاظ القرآن ، " ش هـ د" و ما يشتق منها ، ص ٤٩٢ .

(٧٣) قرآن ، النور ٢٤ .

(٧٤) دراسة لقصيدة أبد الصبارمن ديوان محمود درويش" لماذا تركت الحصان وحيدا" . دار الريس . ط ١ . ١٩٩٥ ، ص ٣٤

(٧٥) قرآن كريم ، يوسف،١٩ .

(٧٦) قرآن كريم ، يوسف ، ١٧.

(٧٧) " القرن الثالث عشر ـ الثاني عشر قبل الميلاد "

(٧٨) " حسب إنجيل يوحنا إصحاح ٢ " .

(٧٩) قصيدة. ليل يفيض من الجسد . لماذا تركت الحصان وحيدا . ١٩٩٥ . دار الريس . ص ١٣١ .

(٨٠) دراسة لقصيدة محمود درويش " كم مرة ينتهي أمرنا " من مجموعة لماذا تركت الحصان وحيدا " ص ٣٦ .

(٨١) انظر قاموس الكتاب المقدس . ياشر ١٠ : ١٢ ـ ١٤ ، ص ١٠٦٩ .

(٨٢) حيث تقع قرية (البروة) ، الموطن الأول للشاعر .

(٨٣) رودوس . جزيرة متوسطية ، عقدت فيها المباحثات بين اليهود والدول العربية ، حيث أعلنت أول هدنة رسمية بين العرب والدولة التي أعلنت قيامها بانتصارها .

(٨٤) " قريون من غير سوء ". لماذا تركت الحصان وحيدا ، ص ٢٤

(٨٥) "عندما يبتعد" . لماذا تركت الحصان وحيداً . دار الريّس ١٩٩٥ ، ص ١٦٤ .

(٨٦) انظر . مادة " شَبَه"َ في ترتيب القاموس المحيط .

(٨٧) قرآن ، المدثر ، ١ .

(٨٨) قرآن ، التين ، ١ .

(٨٩) انظر قاموس الكتاب المقدس ، مادة " تين " ص ٢٣٠ .

(٩٠) دراسة لقصيدة محمود درويش " أطوار أنات " من ديوانه الأخير لماذا تركت الحصان وحيداً ، ص ٨٧ .

(٩١) ***James prichard , the Anceint Near East"*** " نقلاً عن فراس السواح " لغز عشتار " سومر للدراسات و النشر نيقوسيا ، ط ٢ ، ١٩٨٦ ، ص ٥٢ .

(٩٢) المرجع السابق ، ص ٨٤ .

(٩٣) انظر مادة " ح ي ي " في القاموس تجد " الحيوان" : الحياة : نقيض الموت .

(٩٤) فراس السواح ، مغامرة العقل الأولى ، ط ٢ ، دار الكلمة للنشر ، بيروت ١٩٨١ ص ٣٠٠.

(٩٥) لغز عشتار ، مرجع سابق ، ص ٦٥ .

(٩٦) انظر لغز عشتار ، ص ١٥٨

(٩٧) انظر النص والرسم في " لغز عشتار " . فراس السواح ، ص ٤٨ .

(٩٨) العهد القديم ، يشوع ، إصحاح ٢ : ١ـ ٢٤

(٩٩) قرآن كريم ، القصص ٧١ .

(١٠٠) قرآن كريم ، النجم ١٩ - ٢٣ .
(١٠١) الكامل في التاريخ لابن الأثير . دار الكتب العلمية . بيروت لبنان . المجلد الأول . ط١ . ص ٥٩٦.
هكذا كتب ابن الأثير : " أنه - النبي - لما راى مباعدة قومه له شق عليه وتمنى أن يأتيه الله بشيء يقاربهم به وحدث نفسه بذلك . فأنزل الله " والنجم إذا هوى " ألقى الشيطان على لسانه لما كانت تحدث به نفسه : تلك الغرانيق العلى وإن شفاعتهن لترتجى فلما سمعت ذلك قريش سرهم والمسلمون مصدقون لرسول الله .ص . .... فلما انتهى إلى سجدة سجد معه المسلمون والمشركون ..... وأتى جبريل رسول الله .ص. فأخبره بما قرأ فحزن رسول الله وخاف فأنزل الله تعالى " وما أرسلنا من قبلك من رسول ولا نبي إلا اذا تمنى ألقى الشيطان في أمنيته " الحج ٥٢
(١٠٢) قرآن كريم ، مريم ٢٣ .
(١٠٣) دراسة لقصيدة (عندما يبتعد) . لماذا تركت الحصان وحيدا . ١٩٩٥ . ط١ . دار الريس . ص١٦٤ - ١٦٨.
(١٠٤) صمت البحر. رواية . فير كور . تـ . عبد نعمان . المنشورات العربية . غفل من التاريخ .
(١٠٥) العهد القديم ، لاوي ١٧ : ١١و١٤ .
(١٠٦) العهد القديم ، تثنية ، إصحاح ١٢ : ٢٣ .
(١٠٧) تكوين ، إصحاح ٤ : ١٠ .
(١٠٨) تكوين ، إصحاح ٢٦ : ١٥.
(١٠٩) تكوين ، إصحاح ٢٠ : ١٠- ١٣ .

(١١٠) قرآن ، الحج ٤٥ .

(١١١) ملوك أول ، إصحاح ٤: ٢٥ وزكريا إصحاح ٣ : ١٠ .

(١١٢) قرآن ، التين ١ .

(١١٣) "المازوخية" التلذذ بالألم الواقع على الذات من قبل الآخر .

(١١٤) هي أغنية هي أغنية . ديوان . محمود درويش ، دار الكلمة ، بيروت ، ١٩٨٦، ص ٤٥ .

المراجع

١- مديح الظل العالي . ديوان شعر . محمود درويش . صادر عن دار العودة ١٩٨٣ بيروت . ط١

٢- هي أغنية هي أغنية . ديوان شعر . محمود درويش . صادر عن دار الكلمة ١٩٨٦ بيروت . ط٢

٣- احد عشر كوكبا . ديوان شعر . محمود درويش . صادر عن دار العودة ١٩٩٣ بيروت . ط٤

٤- لماذا تركت الحصان وحيدا . ديوان شعر . محمود درويش . صادر عن دار الريس ١٩٩٥ لندن . ط١

٥- محاولة رقم ٧ . ديوان شعر . محمود درويش . صادر عن دار الأداب ١٩٧٤ بيروت . ط١

٦- أعراس . ديوان شعر . محمود درويش . صادر عن دار العودة ١٩٧٦ بيروت . ط١

٧- المعجم المفهرس لألفاظ القرأن الكريم . محمد فؤاد عبد الباقي . دار الفكر – دار المعرفة بيروت ١٩٩٤ . ط٤

٨- قاموس الكتاب المقدس . نخبة من الأساتذة اللاهوتيين وذوي الأختصاص . صادر عن دار الثقافة القاهرة ١٩٩١ . ط٧

٩- القرأن الكريم .

١٠- الكتاب المقدس .

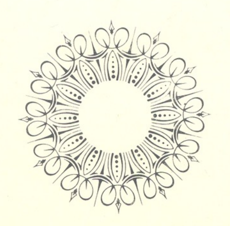
١١- مغامرة العقل الأولى . فراس السواح . صادر عن دار الكلمة بيروت ١٩٨١ . ط٢

١٢- لغز عشتار . فراس السواح . صادر عن دار سومر قبرص – نيقوسيا ١٩٨٦ . ط٢
١٣- الميثولوجيا السورية . وديع بشور . مؤسسة فكر للابحاث والنشر بيروت ١٩٨١ . ط١
١٤- ملحمة جلجامش . ترجمها عن الأكادية . د سامي سعيد الأحمد . صادر عن دار الجيل بيروت – دار التربية بغداد ١٩٨٤
١٥- الماهية والخرافة . نور ثروب فراي . ترجمة هيفاء هاشم . مراجعة عبد الكريم ناصيف . منشورات وزارة الثقافة السورية دمشق ١٩٩٢
١٦- المدينة في الشعر العربي المعاصر . د مختار علي أبو غالي . سلسة كتب ثقافية . عالم المعرفة . المجلس الوطني للثقافة والفنون والأداب . الكويت ١٩٩٥ . الرقم ضمن السلسة ١٩٦ .
١٧- مفاهيم نقدية . رينيه ويليك . ترجمة د محمد عصفور . سلسة كتب ثقافية . عالم المعرفة . المجلس الوطني للثقافة والفنون والأداب . الكويت شباط ١٩٩٥ .
١٨- الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني .د علي احمد دهمان . جزءان . دار طلاس . دمشق ١٩٨٦ . ط١
١٩- ديوان أبي الطيب المتنبي .
٢٠- ديوان أبي العلاء المعري .

الفهرس

العنوان	رقم الصفحة
استهلال	٣
أحمد الزعتر	٣١
أبد الصبار أم صبار الذاكرة	١١٨
يا أبي خفف القول عني	١٣٧
أنات الخاننة أم لمحمود درويش	١٥٤
صمت البحر في قصيدة ... عندما يبتعد	١٧٩
الهوامش	٢١٢
المراجع	٢٢١
الفهرس	٢٢٣

٣٠٠٠ ط ١٩٩٩/١٠/١



الطباعة وفرز الألوان مطابع وزارة الثقافة

دمشق ١٩٩٩

سعر النسخة داخل القطر

١٥٠ ل.س

في الأقطار العربية ما يعادل

٣٠٠ ل.س